Techn. 192 wl/(1

<36612559860019

<36612559860019

Bayer. Staatsbibliothek

Techn. 192 – 61 Seemann

Seemanns Kunsthandbücher
I

HANDBUCH
DER
ORNAMENTIK

VON

FRANZ SALES MEYER
PROFESSOR AN DER GROSSHERZOGL. KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1889

Einbanddecken à 60 Pf. liefert jede Buchhandlung.

2617

NEUER VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

Entwürfe
im
Barock- und Rokokostile
von
Rob. Schirmer.

1. und 2. Lieferung mit je 8 Farben-Drucken, gr. 4⁰ à M. 2.50.

Für Dekorateure, Möbelhandlungen, Musterzeichner, Architekten und Kunstgewerbebeflissene aller Art von hohem Interesse.

Vorbildersammlung für das Elementar-Freihandzeichnen

mit besonderer Berücksichtigung des gewerblichen Ornamentzeichnens. Ein systematischer Lehrgang für Volksschulen, Realschulen und gewerbliche Lehranstalten, sowie zum Selbstunterricht herausgegeben von

Georg Gräf,

Vorstand der Fachabteilung der gewerbl. Fortbildungsschule in München.

120 Tafeln 4⁰ mit Text in Mappe Preis 6 Mark.

Auch in 3 Kursen à 2 Mark zu haben.

ORNAMENTVORLAGEN

für Gewerbe-, Fach- und Fortbildungsschulen gezeichnet und herausgegeben von

Ferd. Moser,

Hauptlehrer in München.

50 Tafeln kl. Fol. Ladenpreis 15 Mark.

Durch Verordnung des k. bayr. Ministeriums des Innern in das Verzeichnis der für gewerbliche Fortbildungsschulen gebilligten Lehrmittel aufgenommen.

Eingeführt in allen Fortbildungsschulen Münchens.

Stufengang des elementaren Ornament-Zeichnens,

nach Leipziger Methode mit Kolorierübungen,

von **Martin Ludwig.**

72 schwarze und 12 farbige Tafeln in 4⁰. Mit Erläuterungen. In Mappe 10 Mark.

Die „Leipziger Methode" erfreut sich vielseitiger Anerkennung. **Kolorierübungen** finden neuerdings immer mehr Aufnahme; doch fehlte es seither an einer methodischen Anleitung.

SEEMANNS KUNSTGEWERBLICHE HANDBÜCHER

I.

HANDBUCH DER ORNAMENTIK

VON

FRANZ SALES MEYER

ZWEITE AUFLAGE

Techn 192 wl/1

90 G

GR. BADISCHE KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

SYSTEMATISCH GEORDNETES

HANDBUCH DER ORNAMENTIK

ZUM GEBRAUCHE FÜR MUSTERZEICHNER
ARCHITEKTEN, SCHULEN UND GEWERBETREIBENDE
SOWIE ZUM STUDIUM IM ALLGEMEINEN

HERAUSGEGEBEN VON

FRANZ SALES MEYER,
PROFESSOR AN DER KUNSTGEWERBESCHULE IN KARLSRUHE

MIT VIELEN AUF 300 TAFELN ZUSAMMENGESTELLTEN UND IN DEN
TEXT GEDRUCKTEN ABBILDUNGEN

ZWEITE DURCHGESEHENE AUFLAGE

LEIPZIG,
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1889

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Druck von Ramm & Seemann, Leipzig.

Vorwort zur ersten Auflage.

Genau besehen ist das vorliegende Handbuch der Ornamentik eine Wiederholung meines den Titel „Ornamentale Formenlehre“ führenden Vorlagenwerkes in Buchform.

Für die Herausgabe des Handbuches waren folgende Umstände bestimmend. Da der Text zu den Tafeln der Formenlehre, der zwar nicht die Hauptsache, aber immerhin ein unentbehrlicher Bestandteil jenes Werkes ist, nach Lage der Sache auf getrennten Blättern beigegeben werden mufste, was für den Gebrauch ja stets etwas Mifsliches hat, so haben verschiedene Stimmen der Kritik, welche meine Arbeit übrigens in unerwartet günstiger und für mich höchst schmeichelhafter Weise beurteilt hat, den Wunsch ausgesprochen, dafs dem Text die handlichere Buchform gegeben werde. Andererseits war es aber klar, dafs das Textbuch nur Wert für denjenigen haben könne, der auch die Tafeln besitzt. Da aber der Preis des Tafelwerkes, entsprechend seinem Umfang und seiner Ausstattung, ein nicht unbedeutender ist und schliefslich für Schüler und alle diejenigen, welche das Werk blofs zum Studium und nicht als unmittelbares Vorlagenmaterial benützen wollen, auch die Abbildungen in reduziertem Mafsstabe genügen dürften, so haben der Verleger und der Herausgeber sich dehin verständigt, in dem Handbuch Text und Tafeln so zu vereinigen, dafs die letzteren, bedeutend verkleinert, in den erstern eingedruckt werden sollen. Sie hoffen damit den geäufserten Wünschen entgegengekommen zu sein und einerseits dem Lehrer ein bequemes Ergänzungswerk, andererseits aber ein Buch geschaffen zu haben, welches mit seinem reichen Inhalt an Text und

Illustrationen bei verhältnismäſsig geringem Preise eine allgemeinere Benützung finden dürfte.

Als Ergänzungsmaterial zur „Ornamentalen Formenlehre“ muſste das Handbuch System und Hauptanlage der letzteren beibehalten; dadurch waren jedoch eine stellenweise Änderung und hauptsächlich eine Erweiterung des beschreibenden Teiles nicht ausgeschlossen, die denn auch erfolgt sind, wie eine eingehendere Vergleichung ergeben wird. Das Prinzip, mit Umgehung unnötiger Weitschweifigkeiten alles Wichtige und Bemerkenswerte möglichst kurz und bündig zusammenzufassen, ist damit nicht verlassen worden.

Indem ich auch an dieser Stelle allen denjenigen danke, welche mir die Herausgabe meiner Arbeit ermöglicht und mich bei derselben in anerkennenswerter Weise unterstützt haben, übergebe ich auch das Handbuch der Ornamentik der Öffentlichkeit mit der Hoffnung auf gute Aufnahme und günstige Kritik.

Karlsruhe, im März 1888.

Franz Sales Meyer.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Noch ist kein Jahr vergangen, seit dieses Buch in der ersten Auflage seinen Weg zu den Lesern genommen hat. Der über Erwarten günstige Erfolg wird ihm eine weitere Empfehlung sein. Da die Kritik, der ich pflichtschuldigst meinen Dank zolle, auf Verbesserung hinzielende Wünsche nicht geltend gemacht hat, so ist das Handbuch — von wenigen, unbedeutenden Berichtigungen abgesehen — im wesentlichen unverändert geblieben. Möge es in Schule und Haus sich neue Freunde erwerben!

Karlsruhe, im Februar 1889.

Der Verfasser.

Zur Einleitung.

Die Bezeichnungen *Ornament*, *Ornamentik*, *ornamental*, *Ornamentation*, *Ornamentierung*, *Ornamentist* etc. leiten sich von dem lateinischen Zeitwort *ornare* ab. *Ornare* ist gleichbedeutend mit *schmücken*. Das *Ornament* ist der künstlerische Schmuck; die *Ornamentation* oder *Ornamentierung* ist die Anwendung desselben; der *Ornamentist* ist der ornamentierende Künstler; *ornamental* heiſst künstlerisch geschmückt oder auf die Ornamentierung Bezug habend; die *Ornamentik* ist der Gesamtbegriff dieser Verzierungskunst.

Da die künstlerische Ausschmückung sich auf zahllose Dinge erstreckt, da die Art der Ausschmückung eine äuſserst mannigfaltige sein kann und trotzdem keine willkürliche ist, weil sie sich einerseits dem Zweck und dem Material des zu verzierenden Gegenstandes anzupassen hat und anderseits bedingt wird durch die bei verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten jeweils herrschende Auffassungsart, so ist es klarliegend, dass die Ornamentik ein umfassendes und bedeutungsvolles Gebiet ist. Die Kenntnis desselben ist für den bildenden Künstler eine Notwendigkeit; für die allgemeine Bildung ist sie ein lehrreicher und kulturgeschichtlich interessanter Faktor.

Da man die Eigentümlichkeiten, welche aus der Wechselbeziehung von Material, Zweck und Form, mehr oder weniger verändert durch Zeitauffassung und Völkeranlage, hervorgehen, als *Stil* bezeichnet, so ergibt sich der Zusammenhang, in welchem Ornamentik und Stillehre stehen, von selbst.

Von diesen Grundanschauungen ausgehend, wird es die Aufgabe eines allgemeinen Handbuches der Ornamentik sein, das Wichtigste aus dem Gesamtgebiet in irgend einer systematisch geordneten Reihenfolge zusammenzustellen.

Abweichend von der groſsen Mehrzahl der die Ornamentik behandelnden Werke, welche das Material nach Zeiten und Völkern

sichten und ordnen, schlägt das vorliegende Handbuch einen andern Weg ein. Unter Anlehnung an die Ausführungen von Semper, Bötticher und Jacobsthal legt es ein System zu Grunde, welches mehr synthetisch als analytisch, mehr aufbauend, aus den Elementen entwickelnd als zerlegend und rückschliefsend veranlagt ist.

Das Handbuch umfasst drei Hauptabteilungen:

Die Abteilung I behandelt die „Grundlagen des Ornaments“, die Motive, aus welchen dasselbe gebildet ist. Den geometrischen Motiven, wie sie durch rythmische Reihung von Punkten und Linien, durch regelmäfsige Winkelteilung, durch die Bildung und Zerlegung geschlossener Figuren etc. gegeben sind, reihen sich die Naturformen an, welche die Pflanzen- und Tierwelt, sowie der menschliche Organismus zur ornamentalen Nachbildung darbieten. Als küntliche Motive folgen den letztern die der Kunst, der Technik, der Wissenschaft u. s. w. entlehnten Formen, wie sie uns hauptsächlich in den Emblemen und Trophäen entgegentreten.

Die Abteilung II, „das Ornament als solches“, ordnet die Einzelformen in Bezug auf ihre Funktionen und nach der Wechselbeziehung, in welcher die Bildung des Ornaments zur Verwendung desselben steht. Die Sichtung erfolgt in fünf Unterabteilungen: *A.* Bänder (säumende, einfassende, verknüpfende Formen), *B.* freie Endigungen (Formen, welche in ihrer Bildung ein Endigen, ein Aufhören, ein Bekrönen ausdrücken), *C.* Stützen (Ornamenttypen, welche das Prinzip des Tragens aussprechen), *D.* Begrenztes Flachornament (Bildungen, wie sich dieselben zur Belebung eines bestimmt begrenzten Feldes eignen — Füllungen), *E.* Unbegrenztes oder endloses Flachornament (Verzierungen von Flächen, die ohne Rücksicht auf räumliche Begrenzung sich auf geometrischer oder organischer Grundlage zum sog. Muster entwickeln).

Die Abteilung III, „angewandte Ornamentik“, zeigt die Verwendung des Ornaments in der Keramik, am Gerät, am Mobiliar, als Rahmenwerk, am Schmuck, in der Heraldik und am Schriftwesen.

Eingehenderes über die Gruppierung und Einteilung ergibt sich aus dem dieser Elnleitung folgenden „Übersichtsplan der Einteilung des Handbuches“.

Die nahezu die Zahl von 3000 erreichenden Beispiele, welche auf den 300 in den Text gedruckten Illustrationstafeln dargestellt sind, repräsentieren die Stile der verschiedensten Zeiten und Völker. Der Antike wird eine verhältnismäfsig gröfsere Wichtigkeit beigelegt, weil in ihr der Formalismus am klarsten und schönsten zum Ausdruck zu gelangen pflegt. Neben ihr steht die Renaissanceepoche im Vordergrund mit dem Reichtum und der Freiheit ihrer Formgebung. Eine beschränktere Aufnahme ist den Bildungen der mittelalterlichen Stile zu teil geworden. Aus den sog. Verfallstilen sind nur vereinzelte

Beispiele zum Vergleich und zur Charakteristik herangezogen. Die moderne Zeit hat meistens nur da Berücksichtigung gefunden, wo es sich um Formen handelt, die in den historischen Stilen nicht zu finden sind.

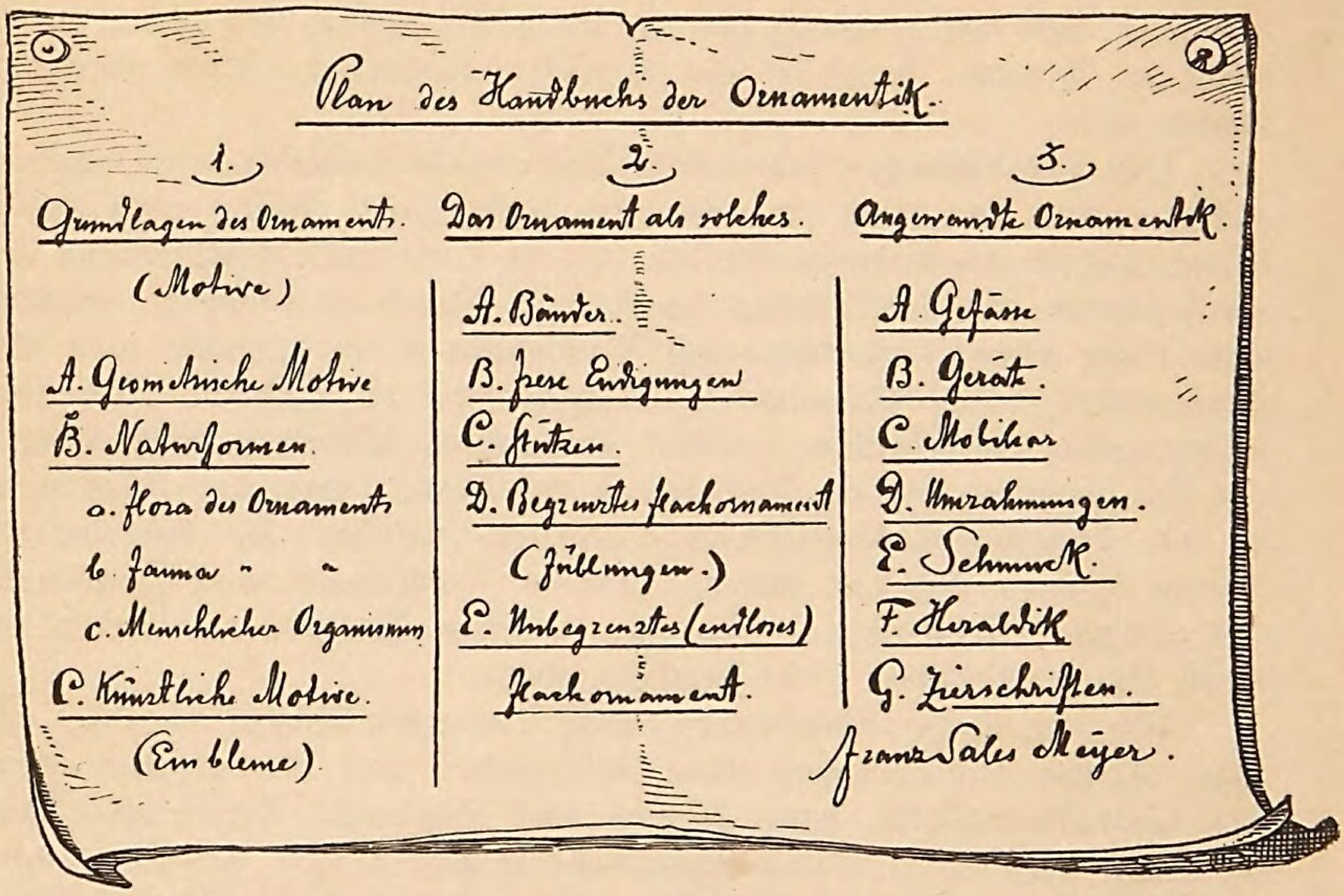
Den Darstellungen liegen zum Teil direkte Aufnahmen zu Grunde, zum grofsen Teil sind sie, wie das wohl nicht anders sein kann, Wiedergaben aus anderen Werken; ist es doch der Grundgedanke der vorliegenden Veröffentlichung, nicht etwa Neues zu bringen, sondern das Beste des Gekannten und Vorhandenen sachgemäfs und der Bestimmung eines Handbuches entsprechend zu ordnen. Wo dem Herausgeber die Quellen bekannt waren, was allerdings nicht überall der Fall gewesen, ist die Entlehnung im Texte vermerkt. Aufserdem ist ein besonderes Verzeichnis beigefügt, welches die betreffenden Werke speziell namhaft macht. Dieses Verzeichnis wird gleichzeitig die nötigen Fingerzeige geben, wo weiteres Material zu finden ist, wenn das vorliegende nicht genügen sollte.

Die einzelnen Abteilungen und Unterabteilungen werden mit den nötigen Bemerkungen über Stilistisches und Historisches, über das Charakteristikum, über Motive und Symbolik, Zweck und Anwendung eingeleitet. Daran anschliefsend finden sich, soweit es notwendig und möglich, bezüglich der Illustrationsbeispiele Notizen über den Fundort und dermaligen Verbleib, sowie über Herstellungsmaterial und Gröfse. Angaben über Konstruktionen sind nur da gemacht, wo letztere sich nicht ohne weiteres aus den Figuren ergeben.

Ein dem Handbuche angehängtes Verzeichnis mit den „Erklärungen technischer und fremdsprachlicher Ausdrücke“ wird dem Unbewanderten als Hilfsmittel dienen, und ein den Schluss bildendes Sachregister wird das Auffinden beim Nachschlagen erleichtern, wo hierzu der Einteilungsplan nicht genügen sollte.

Wer das Handbuch zum Zwecke des Unterrichts benutzt, der findet in dem vom Verfasser herausgegebenen Werke „Ornamentale Formenlehre“*) die Tafeln in einem Mafsstabe, welcher, linear genommen, das $2\frac{1}{2}$fache derjenigen im Handbuche beträgt, sowie die Bemerkungen, die sich für den Schulgebrauch ergeben.

*) Franz Sales Meyer, Ornamentale Formenlehre; Leipzig: E. A. Seemann. 1886. 30 Hefte à 2 M. 50 Pf. Zusammen nebst Umschlagsmappe 78 M.



ÜBERSICHTSPLAN

der Einteilung des Handbuches und Inhaltsverzeichnis der einzelnen Kapitel und Tafeln.

ABTEILUNG I.

Die Grundlagen des Ornaments oder Motive.

A. Geometrische Motive.

1. Netze.
2-4. Bandmotive.
5-7. Flachmustermotive.
8. Vielstrahl, Vielecke und Sternvielecke.
9-10. Das Quadrat und seine Teilung.
11-12. Die Teilungen des Dreiecks, Sechsecks und Achtecks.
13-16. Das Rechteck und seine Teilung.
17. Die Teilung der Raute und des Trapezes.
18. Der Kreis, seine Teilungen und Verschneidungen.
19. Mafswerke.
20. Die Ellipse und der Korbbogen.

B. Naturformen.

a. Pflanzlicher Organismus (Flora des Ornaments).

21-23. Das Akanthusblatt.
24-26. Die Akanthusranke.
27-28. Lorbeer und Ölbaum.
29-30. Die Rebe.
31. Lotus, Papyrus und Palmen.
32. Der Epheu.
33-34. Ähren, Hopfen, Winde, Zaunrübe.
35. Verschiedene Pflanzenblätter.
36-37. Blumen.
38-40. Fruchtgehänge, Guirlanden und Festons.

b. Tierischer Organismus (Fauna des Ornaments).

41-44. Der Löwe.
45-46. Greifen und Chimären.
47-48. Der Löwenkopf.
49-50. Tiger, Panther, Widder etc.
51. Verschiedene andere Tiere.
52-54. Der Adler.
55. Flügel.
56-58. Der Delphin.
59. Schnecken und Muscheln.
60. Schlangen.

c. Menschlicher Organismus.

61. Die Maske.
62-64. Masken und Fratzen.
65. Die Medusenmaske.
66. Grotesken.
67-68. Halbfiguren.
69. Sphinxe und Kentauren.
70. Verschiedenes.

C. Künstliche Formen.

71-72. Trophäen.
73-77. Embleme.
78-79. Fliegende Bänder.
80. Verschiedenes.

ABTEILUNG II.

Das Ornament als solches.

A. Bänder.

81-84. Der Mäander.
85. Kettenbänder.
86-90. Flechtbänder.
91. Blumenbänder, Rosettenbänder.
92. Palmettenbänder.
93-96. Blatt- und Rankenbänder.
97. Das Wasserwogenband.
98. Heftschnüre.
99. Verzierte Wulste.
100. Blatt- und Eierstäbe.

B. Freie Endigungen.

101-102. Laufende Endigungen.
103. Simaornamente.
104. Firstkrönungen.
105-106. Stirnziegel.
107. Stelenkrönungen.
108. Stirnbretter.
109. Kreuze in Stein.
110. Kreuze in Schmiedeeisen.
111. Kreuzblumen.
112. Blumen in Schmiedeeisen.
113. Knöpfe und Vasen.
114. Hängezapfen.
115. Rosetten.
116. Krabben und Wasserspeier.
117. Beschlägausläufer.
118. Quasten.
119. Fransen und Lambrequins.
120. Spitzen.

C. Stützen.

121. Natürliche Stützenformen.
122. Kannelierungen.
123-124. Säulenfüfse.
125-126. Säulenschäfte.
127-130. Säulenkapitäle.
131. Pilasterschäfte.
132-134. Pilasterkapitäle.
135. Kandelaberfüfse.
136. Kandelaberschäfte.
137. Kandelaberkelche.
138. Docken.
139. Hermen.
140. Balustraden.
141. Geländerstäbe.
142. Möbelfüfse.
143-144. Trapezophoren (Antike Tischfüfse).
145-147. Konsolen.
148. Wandarme.
149-150. Karyatiden und Atlanten.

D. Begrenztes Flachornament oder Füllungen.

151-155. Das Quadrat.
156. Regelmäfsige Vielecke.
157-160. Der Kreis.
161-164. Das Rechteck.
165. Ellipse und Korbbogen.
166-167. Halbkreis und Zwickel.
168. Die Raute.
169-170. Verschiedene andere Figuren.

E. Unbegrenztes oder endloses Flachornament.

171. Parkettmuster.
172. Mosaikmuster.
173. Email, Tauschierungen etc.
174. Fliesenmuster.
175. Glasmalereimuster.
176-177. Wandmalereimuster.
178-179. Textilmuster.
180. Gitter.

ABTEILUNG III.

Angewandte Ornamentik.

A. Gefäfse.

181. Grundformen der Gefäfse.

a. Vorratsgefäfse.

182. Die Amphora.
183. Die Urne.
184. Der Krater.
185. Schüsseln, Schalen, Teller.
186. Ampulla, Alabastron etc.
187. Blumenvasen etc.
188. Salzfass. Tintenfass etc.
189. Büchsen, Dosen, Cistae.
190. Weihwasserbecken.

b. Schöpf- und Füllgefäfse.

191. Die Hydria.
192. Eimer und Trichter.
193. Löffel und Pateren.

c. Gussgefäfse.

194. Prochus, Oenochoe, Olpe etc.
195. Der Lekythos.
196-197. Der Krug.
198. Die Kanne.
199-200. Die Flasche.

d. Trinkgefäfse.

201. Kylix, Kantharos etc.
202. Das Rhyton.
203. Der Becher.
204. Der Kelch.
205. Der Pokal.
206. Der Römer.
207. Angster, Spechter etc.
208. Der Bierkrug.
209. Der Humpen.
210. Moderne Trinkgläser.

B. Geräte.

a. Beleuchtungsgerät.

211-212. Kandelaber.
213. Antike Lampen.
214-215. Standleuchter.
216. Handleuchter.
217. Wandleuchter.
218. Hängelampen und Laternen.
219. Kronleuchter.
220. Moderne Lampen.

b. Kultusgerät.

221. Der antike Altar.
222. Der Dreifufs.
223. Rauchfässer.
224. Kruzifixe.
225. Monstranz und Bischofstab.

c. Kriegs- und Jagdgerät, Waffen.

226. Schilde.
227. Helme.
228. Degen und Schwert.
229. Der Dolch.
230. Hellebarden, Partisanen etc.

d. Tischgerät.

231. Löffel.
232. Messer und Gabel.
233. Papiermesser, Falzbein.
234. Scheren.
235. Tischglocken.

e. Haus- und Toilettengerät etc.

236. Thürklopfer.
237. Schlüssel.
238. Handspiegel.
239. Fächer.
240. Werkzeuge etc.

C. Mobiliar.

a. Sitzmöbel.

241-243. Stuhl und Sessel.
244-245. Thron- und Armsessel.
246. Chorstühle.
247. Taburett, Drehstuhl etc.
248. Der Klappstuhl.
249. Die Bank.
250. Sofa und Ruhbett.

b. Tische.

251. Der gewöhnliche Tisch.
252. Der Schreibtisch.

c. Schrankmöbel.

253. Zierschränke.
254. Büffett und Kredenzschrank.
255. Wandkästchen.
256. Truhen.

d. Verschiedenes.

257. Pult und Staffelei.
258. Uhrgehäuse und Waschschränkchen.
259-260. Bett und Wiege.

D. Umrahmungen.

261-262. Architektonische Rahmen.
263-264. Spiegel- und Bilderrahmen.
265-266. Kartuschen.
267-268. Typographische Rahmen.
269. Uhren- u. Schlüsselschilder etc.
270. Tellerumrahmungen.

E. Der Schmuck.

271. Die Nadel.
272. Der Knopf.
273. Der Ring.
274. Die Kette.
275. Das Halsband.
276. Das Armband.
277. Gürtel, Agraffen u. Schnallen.
278. Anhänger.
279. Ohrgehänge.
280. Verschiedenes.

F. Heraldik.

281. Tinkturen und Schildteilung.
282. Schildformen.
283. Heroldsbilder.
284-285. Gemeine Figuren.
286. Helmformen.
287-288. Helmzuthaten.
289. Rang- und Würdezeichen.
290. Heraldische Prachtstücke.

G. Zierschriften.

291. Romanische Schriften.
292-293. Gotische Uncialschrift.
294-295. Gotische Fraktur etc.
296. Moderne Frakturen.
297. Lateinische Renaissanceschrift.
298. Lateinische Initialen.
299. Verschiedene latein. Schriften.
300. Konstruktionen, Ziffern, Monogramme.



VERZEICHNIS

derjenigen Werke, welchen Illustrationen für die vorliegende Publikation entnommen sind.

Architektonisches Skizzenbuch. Berlin: Ernst & Korn.

Arnold und Knoll. Sammlung von Initialen aus dem 12—17. Jahrh. Leipzig: Denicke.

Baldus, E. Palais du Louvre et des Tuileries. Paris.

Becker und Hefner-Alteneck. Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance. Frankfurt a. M.: Zeller.

Bethke, H. Der dekorative Holzbau. Stuttgart: Wittwer.

Blätter für Kunstgewerbe. Wien: Waldheim.

Blümner und Schorn. Geschichte des Kunstgewerbes. Leipzig: Freytag.

Bötticher, C. Ornamentenbuch. Berlin: Ernst & Korn.

Bötticher, K. Tektonik der Hellenen. Berlin: Ernst & Korn.

Bosc, E. Dictionnaire raisonné de l'architecture et des sciences et arts, qui s'y rattachent. Paris: Didot.

Bucher und Gnauth. Das Kunsthandwerk. Stuttgart: Spemann.

Chefs-d'oeuvre de l'art antique. Paris: Levy.

Daly, M. Cäsar. L'architecture privée au XIX. siècle. Decorations intérieures peintes. Paris: Ducher.

Deutsche Renaissance. Eine Sammlung von Gegenständen der Architektur, Dekoration und der Kunstgewerbe. Leipzig: Seemann.

Deville, A. Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité. Paris: Morel.

Etchings of objects of art in the South Kensington Museum. London: Aroundel Society.

F. A. M. Cours méthodique d'ornement. Paris: Delarue.

Fragments de l'architecture antique. Paris: Baudry.

Frauberger, H. Geschichte des Fächers. Leipzig: Scholtze.

Friedrich, C. Die altdeutschen Gläser. Nürnberg: Bieling.

Gerlach, M. Allegorien und Embleme. Wien: Gerlach.

Gewerbehalle. Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie. Stuttgart: Engelhorn.

Gmelin, L. Italienisches Skizzenbuch. Leipzig: Seemann.

Gnauth und Lesker. Deutsches Malerjournal. Stuttgart: Spemann.

Gropius, M. Archiv für ornamentale Kunst. Berlin: Springer.

Gruner, L. Specimens of ornamental art. London: Lean.

Guichard, Ed. Le portefeuille des industries d'art. Paris: Baudry.

Hauptmann, A. Moderne ornamentale Werke der italienischen Renaissance. Dresden: Gilbers.

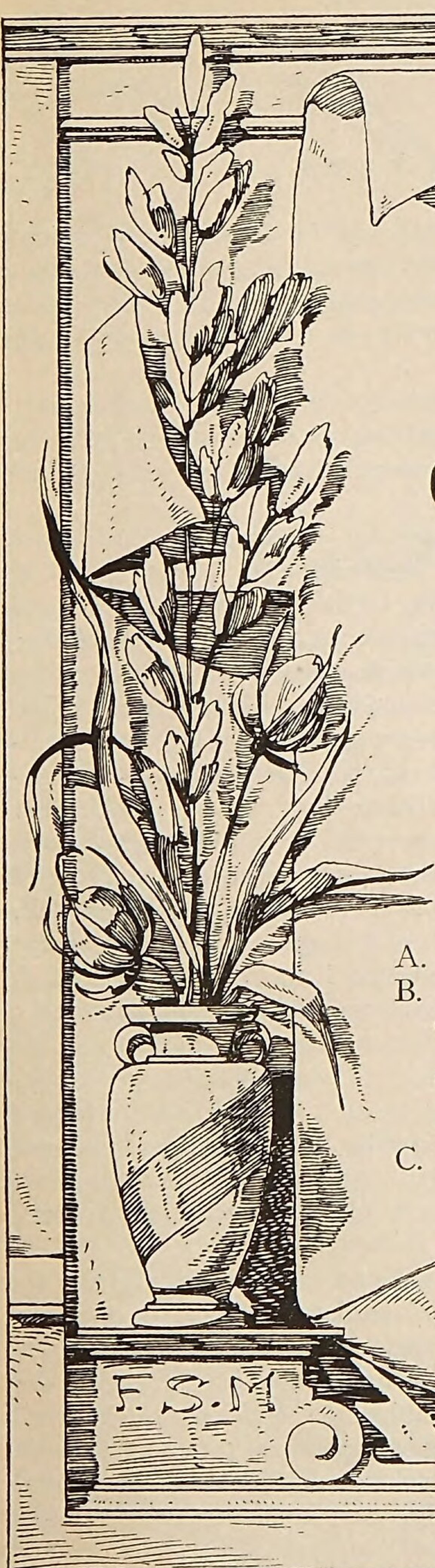
Heine, M. Die Kunst im Hause. Basel: Detloff.

Hessemer, F. M. Arabische und altitalienische Bauverzierungen. Berlin: Reimer.

Hildebrandt, A. M. Heraldische Meisterwerke. Berlin: Stricker.

Hirth, G. Formenschatz. München: Hirth.
Hrachowina, C. Initialen, Alphabete und Randleisten. Wien: Graeser.
Jacobsthal, E. Die Grammatik der Ornamente. Berlin: Springer.
Jlg, A. Geschichte und Terminologie der alten Spitzen. Wien: Lehmann & Wentzel.
Jones, O. 1001 Anfangsbuchstaben. London: Day & Son.
Julienne, E. L'orfèvrerie française. Paris: Morel.
Kachel, G. Kunstgewerbliche Vorbilder aus der Antike. Karlsruhe: Bielefeld.
Kolb und Högg. Vorbilder für das Ornamentenzeichnen. Stuttgart: Effenberger.
Kunst und Gewerbe. Zeitschrift des Bayerischen Gewerbemuseums. Nürnberg: Korn.
Lamprecht, K. Initialornamentik des 8—13. Jahrh. Leipzig: Dürr.
L'art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et decoratif. Paris: Morel.
Lau, Th. Die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem. Leipzig: Seemann.
Letaroully, P. Édifices de Rome moderne. Paris: Morel.
Liénard. Specimen der Dekoration und Ornamentik. Lüttich u. Leipzig: Claesen.
Lièvre, E. Cours d'ornament. Paris: Goupil.
Lièvre, E. Les arts decoratifs. Paris: Morel.
Luthmer, F. Goldschmuck der Renaissance. Berlin: Wasmuth.
Mauch und Lohde. Die architektonischen Ordnungen. Berlin: Ernst & Korn.
Ménard et Sauvageot. La vie privée des anciens. Paris: Morel.
Meurer, M. Italienische Flachornamente aus der Zeit der Renaissance. Karlsruhe: Veith.
Müller und Mothes. Archäologisches Wörterbuch. Leipzig: Spamer.
Musterornamente aus allen Stilen. Stuttgart: Engelhorn.
Otte, H. Geschichte der romanischen Baukunst. Leipzig: Weigel.
Otte, H. Handbuch der kirchlichen Kunst-Archäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig: Weigel.
Owen Jones. The grammar of ornament. London: Day & Son.
Pfnor, R. Monographie du chateau de Heidelberg. Paris: Morel.
Prignot, E. L'architecture, la decoration, l'ameublement. Paris: Claesen.
Prisse d'Avennes. L'art arabe. Paris: Morel.
Racinet, M. A. L'ornement polychrome. Paris: Didot.
Raguenet, A. Materiaux et documents d'architecture et sculpture. Paris: Ducher.
Rosenberg, M. Alte kunstgewerbliche Arbeiten auf der Karlsruher Ausstellung 1881. Frankfurt a. M.: Keller.
Sacken, Dr. Ed. von. Katechismus der Heraldik. Leipzig: Weber.
Schauinsland. Blätter für Geschichte, Sagen, Kunst und Naturschönheiten des Breisgaus.
Schütz, A. Die Renaissance in Italien. Hamburg: Strumper.
Schwenke. Möbel und Zimmereinrichtungen. Berlin: Wasmuth.
Semper, Gottfried. Der Stil. München: Bruckmann.
Shaw, H. Alphabet numerals and devices of the middle ages. London: Pickering.
Siebmacher. Das grosse und vollständige Wappenbuch. Nürnberg: Bauer & Raspe.
Stackelberg, O. M. v. Die Gräber der Hellenen. Berlin: Reimer.
Storck, J. Kunstgewerbliche Vorlegeblätter. Wien: Waldheim.
Teirich, V. Eingelegte Marmorornamente aus dem Mittelalter und der Renaissance. Wien: Beck.
Teirich, V. Ornamente aus der Blütezeit italienischer Renaissance (Intarsien). Wien: Beck.
Vico, Andrea de — Trenta tavole di ornamenti architettonici. Milano: Vallardi.
Viollet-le-Duc. E. L'art russe. Paris: Morel.
Viollet-le-Duc. M. Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris: Morel.
Viollet-le-Duc. M. Dictionnaire raisonné du mobilier français. Paris: Morel.
Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker. Berlin: K. technische Deputation für Gewerbe in Preufsen.

Vulliamy, L. Examples of ornamental sculpture in architecture. London: Moses.
Warnecke, F. Heraldisches Handbuch. Görlitz: Starke.
Warnecke, F. Musterblätter für Künstler und Kunstgewerbetreibende. Berlin: Hermann.
Weiß, H. Kostümkunde. Stuttgart: Ebner & Seubert.
Weißbach und Lottermoser. Architektonische Motive. Leipzig: Seemann.
Wessely, J. E. Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwickelung. Berlin: Nicolai.
Wiener Bauhütte, autographische Vereinspublikationen von Reiseaufnahmen der —. Wien: Dahse.
Williamson, E. Les meubles d'art du mobilier national.
Ysendyck, J. J. van. Documents classés de l'art dans les Pays-Bas.
Zahn, W. Ornamente aller klassischen Kunstepochen. Berlin: Reimer.
Zeitschrift des Kunstgewerbevereins München.



ABTEILUNG I

DIE

GRUNDLAGEN

DES

ORNAMENTS

ODER

MOTIVE

A. Geometrische Motive.
B. Naturformen.
 a. Pflanzlicher Organismus (Flora des Ornaments).
 b. Tierischer Organismus (Fauna des Ornaments).
 c. Menschlicher Organismus.
C. Künstliche Formen (Trophäen, Embleme etc.).

⚜

Vorbemerkung.

Wo die schaffende Menschenhand ein Ornament hervorbringt, sei es, dass dasselbe sich als eine völlig neue, selbständige Erfindung darstellt, sei es, dass es nur die eigenartig veränderte Wiedergabe einer längst bekannten Grundidee ist, gleichviel, es wird stets folgendes der Fall sein:

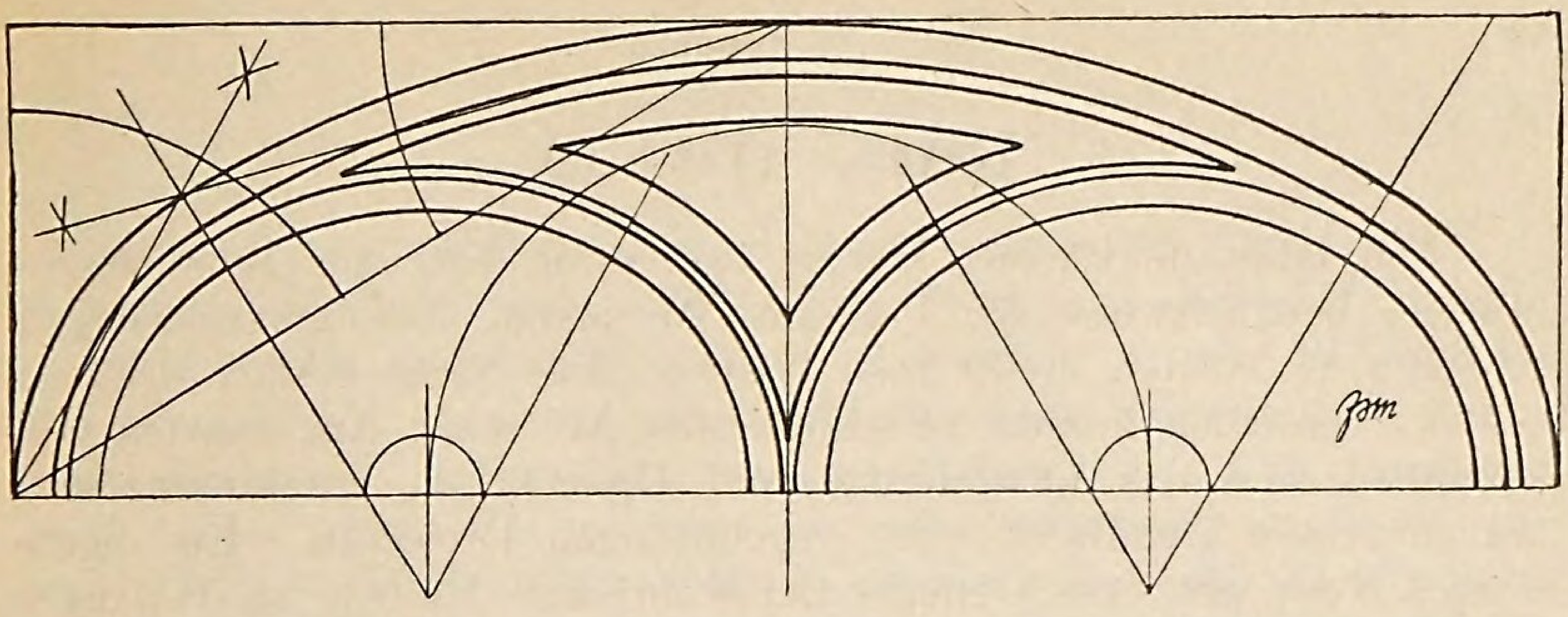
Entweder wird das Ornament dadurch hervorgerufen, dass nach den Gesetzen der Rhythmik, der Regelmäfsigkeit und Symmetrie Punkte und Linien gereiht und verbunden, geometrische Figuren gebildet und zerlegt werden,

oder es entsteht in der Weise, dass der ornamentierende Mensch Dinge der Aufsenwelt wiederzugeben versucht. Da bietet sich ihm zunächst die organische Natur mit den Gebilden der Pflanzen- und Tierwelt, sowie dem menschlichen Organismus zur Nachbildung dar. Aber auch die leblose Natur liefert vereinzelte Vorbilder; es seien beispielsweise erwähnt die Kristallisationsformen (Schneesterne) und die Naturerscheinungen (Wolken, Wasserwogen u. s. w.). Eine reichliche Ausbeute gewähren die künstlichen, vom Menschen selbst geschaffenen Gegenstände der mannigfachsten Art.

Merkwürdigerweise wählt das Ornament in seinen Uranfängen den erstgenannten Weg, obgleich er der abstrakteste ist. Das zeigt die primitive Kunst der wilden Stämme heutiger und früherer Zeit. Es erklärt sich durch den Umstand, dass das geometrische Ornament leichter herzustellen ist und eine geringere Kunstfertigkeit erfordert als die Nachbildung von Pflanzen, Tieren und künstlichen Dingen.

Selbstredend können beide Prinzipien auch vereint in Anwendung kommen; geometrische Bildungen können sich mit Naturmotiven verbinden u. s. w. Fernerhin lag es der menschlichen Einbildungskraft nahe, der Natur entnommene Einzelheiten zu neuen, in der letzteren nicht vorkommenden Phantasiegestalten zusammenzusetzen (Sphinx, Kentauren, Meerweiber, Tier- und Menschenleiber, welche in Pflanzenranken verlaufen, u. s. w.).

Wenn wir uns nun die Aufgabe stellen, die Grundlagen oder Motive des Ornaments gruppenweise zusammenzufassen, so gelangen wir mit Weglassung des Nebensächlichen und Vereinzelten zu der Einteilung, wie sie auf der vorigen Seite angegeben ist. Es wird die Aufgabe der ersten Abteilung des Handbuches sein, die meist vorkommenden, in der Ornamentik konventionell gewordenen Grundformen abzuhandeln; darnach wird sich auch dasjenige beurteilen lassen, was nicht aufgenommen wurde, weil sein Vorkommen vereinzelter ist.



A.

Geometrische Motive.

Wie bereits erwähnt, ist das geometrische Ornament das ursprünglichste, das älteste. Die Verzierungen am Gerät wilder Stämme, die Tättowierung der Indianer u. a. m. beweisen dieses. Die Naht mit dem schräg von einem Teil zum andern laufenden Faden mag das Vorbild der Zickzacklinie, die Wasserwoge das Vorbild der Wellenlinie, das Flechtwerk nach Art von Kette und Einschlag das Vorbild für Quadratmuster, der geflochtene Zopf das Vorbild des Flechtbandes gewesen sein. Die Drehung eines gabelartigen Instrumentes hat zur Erzeugung der Kreislinie, die Verbindung regelmäſsig verteilter Punkte hat zur Bildung der Vielecke und des Vielstrahls oder Vielsternes geführt. Die nach und nach erfolgende Entwickelung dieser ursprünglichen geometrischen Grundformen, von Stufe zu Stufe mit der steigenden Kultur und Erkenntnis sich steigernd, hat dann schlieſslich zu geometrischen Kunstformen geführt, wie wir sie in den maurischen Deckeneinteilungen, im gotischen Maſswerk, in der Gouillochierarbeit u. s. w. bewundern. Die Ausbildung der Geometrie als Wissenschaft mit ihren Lehrsätzen und Beweisen ist der Kunst entgegengekommen und hat sie unterstützt. Zur Bekräftigung dieser Behauptung sei an die Konstruktion der Ellipse und des Korbbogens nach gegebenen Axenlängen erinnert.

Die Mehrzahl aller geometrischen Ornamente lässt sich in drei Gruppen unterbringen. Entweder haben wir es mit fortlaufenden, streifenartigen Gebilden (Bändern) oder mit abgegrenzten Figuren (Füllungen) oder mit unbegrenzten Flachmustern zu thun. In allen Fällen wird der geometrischen Zeichnung eine gewisse Einteilung, eine Hilfskonstruktion oder ein Netz zu Grunde liegen. Beginnen wir mit dem letzteren, um zunächst die Bandmotive, dann die Flachmustermotive und schlieſslich die Figurenmotive folgen zu lassen.

Netze. (Tafel 1.)

Die Hilfsliniensyteme, welche man nötig hat, um geometrische Muster, beispielsweise für Parkette, Mosaiken, Fensterverglasungen, zeichnen zu können, heiſst man Netze. Der Name erklärt sich von selbst. Dieselben können verschiedenster Art sein. Am meisten vorkommend sind das Quadratnetz und Dreiecknetz, zusammengesetzt aus einzelnen Quadraten oder regelmäſsigen Dreiecken. Ein eigenartiges Netz, das dem Geflecht der Rohrstühle ähnlich ist, verlangen die Flechtbandmotive des maurischen Stils.

Tafel I.

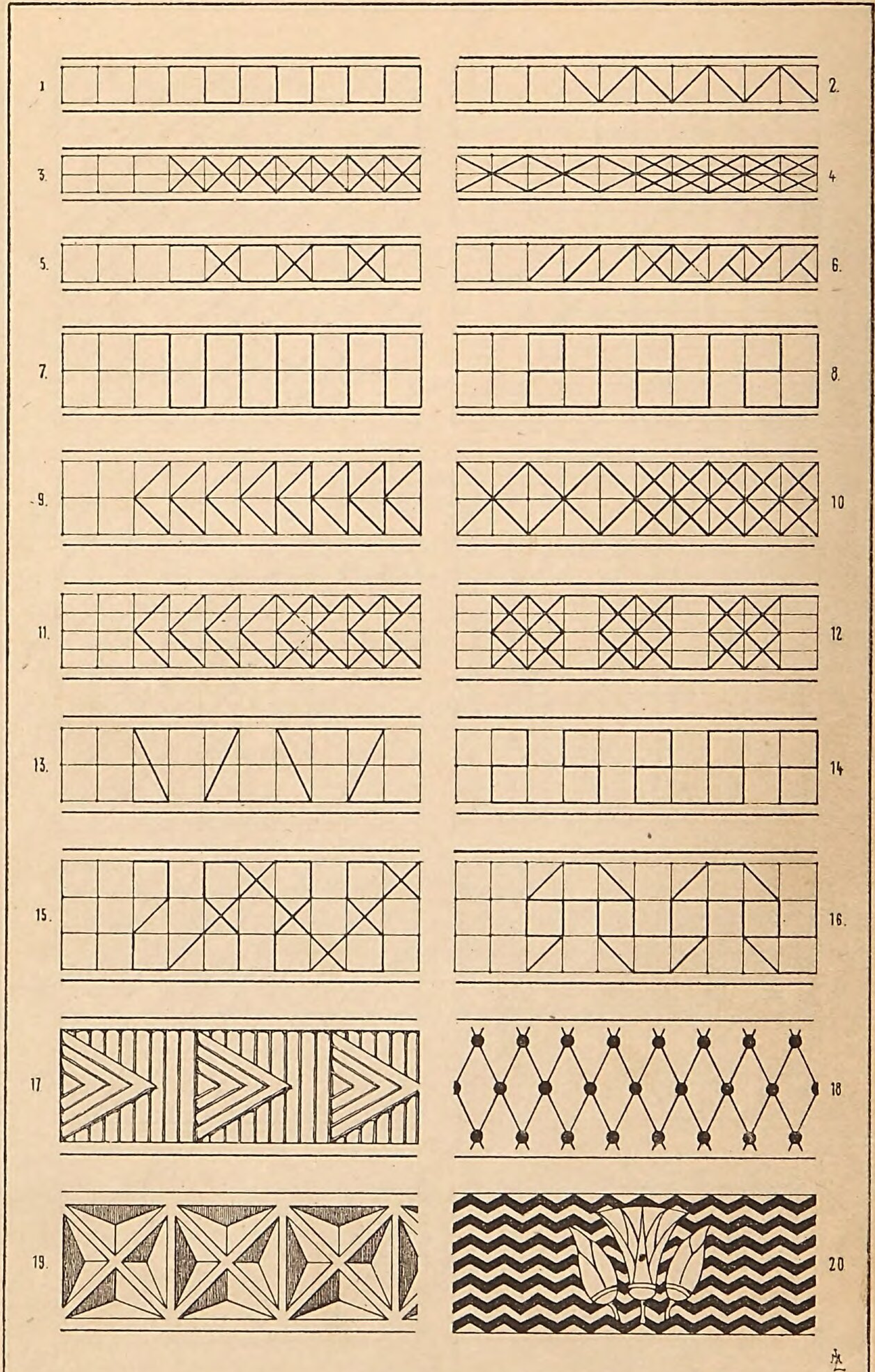
1. Gewöhnliches Quadratnetz. Man trägt die gleichmäſsige Teilung nach einer Richtung hin auf, zieht durch die Teilpunkte die Parallelen, schneidet dieselben mit einer Linie unter 45°. Die Schnittpunkte dieser Schrägen mit den Parallelen markieren die Teilung nach der andern Richtung.
2. Über Eck gestelltes Quadratnetz. Man trägt die Teilung auf einer Geraden auf und zieht beiderseitig Parallelen von den Teilpunkten aus unter 45°.
3. Gerades Netz mit abwechselnder Teilung. Konstruktion ähnlich wie bei 1.
4. Über Eck gestelltes Netz mit abwechselnder Teilung. Konstruktion ähnlich wie bei 2.
5. Netz für maurische Ornamente. Man zeichnet zunächst in einen Kreis ein regelmäſsiges Sternachteck, bestehend aus zwei Quadraten, wonach sich die Einteilung ergibt.
6. Vergröſsertes Detail zu voriger Nummer.
7. Dreiaxiges oder Dreiecksnetz. Dasselbe beruht auf der Konstruktion des regelmäſsigen Dreiecks und kann nach zwei Arten gelagert sein, wie die Figuren 8 und 9 ergeben.

8. u. 9. Vergröſserte Details zu Figur 7.

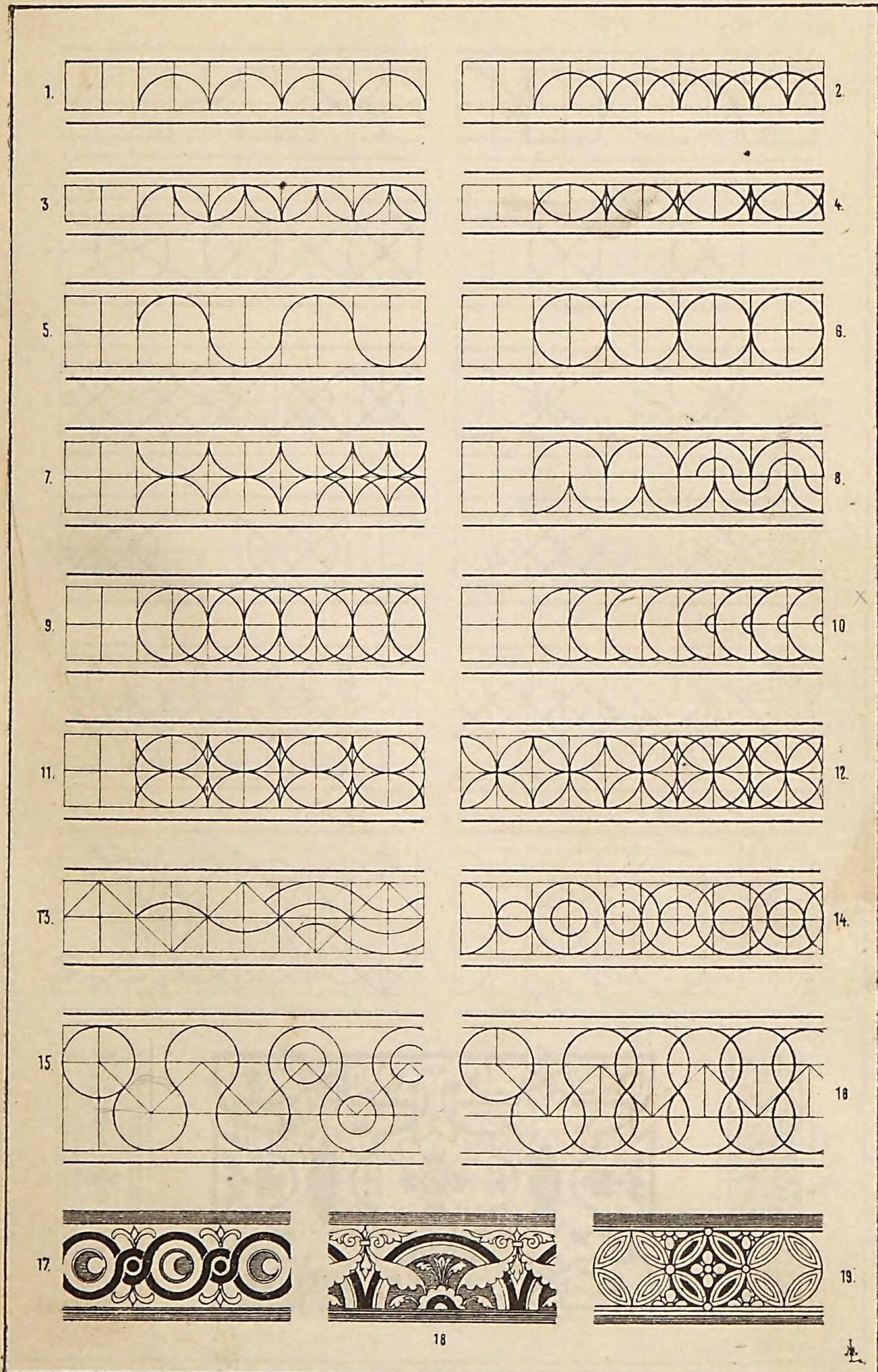
Bandmotive. (Tafel 2—4.)

Die Tafeln 2, 3 und 4 geben eine Anzahl von Bandmotiven. Dieselben entstehen durch die Verbindung regelmäſsig verteilter Punkte, und zwar auf Tafel 2 durch geradlinige Verbindung, auf Tafel 3 durch Verbindung mittelst Kreisbogen und auf Tafel 4 durch gemischtlinige Verbindung.

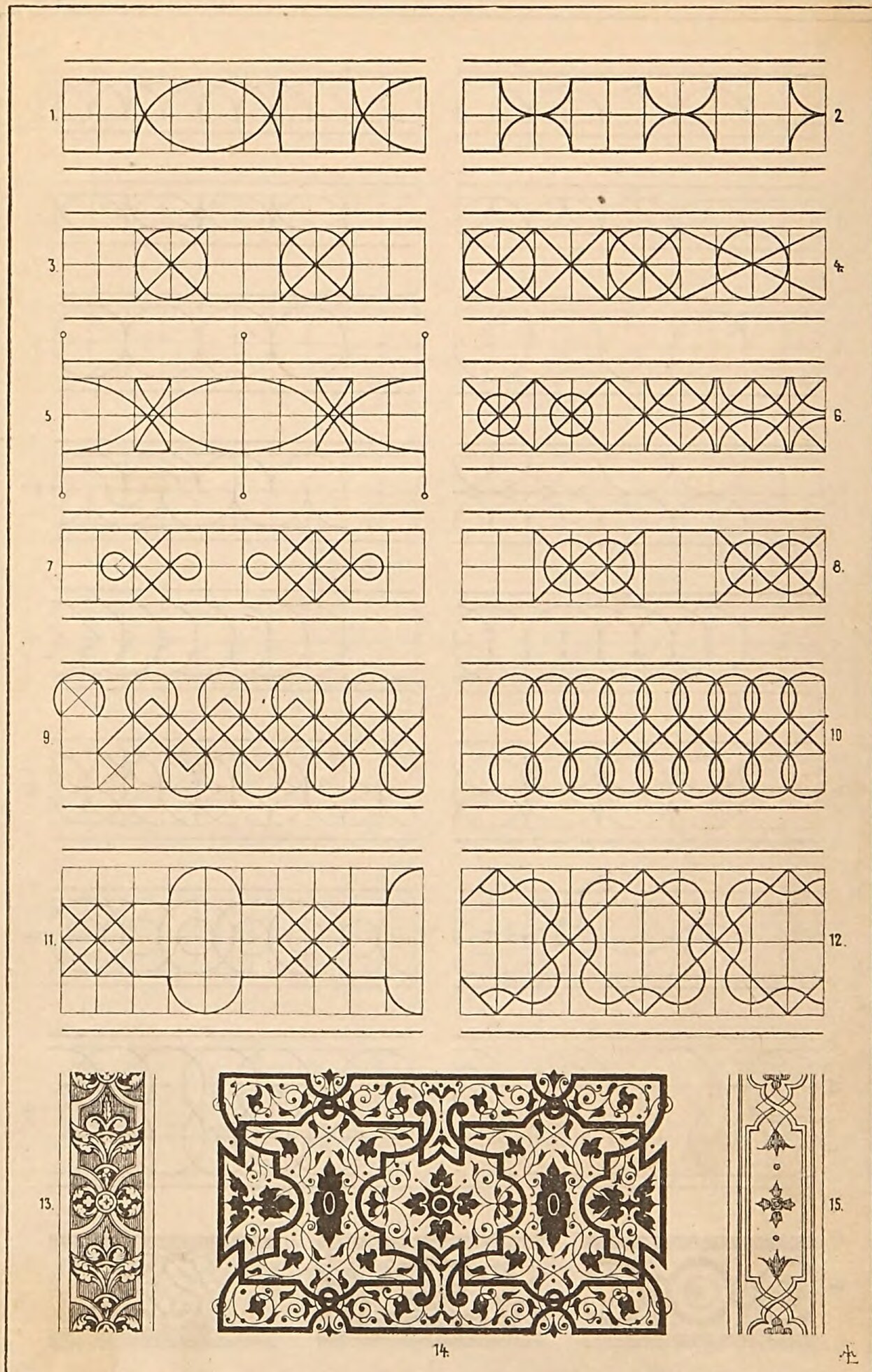
Unter den Motiven erscheinen auf jeder der drei Tafeln Anwendungsbeispiele, welche verschiedenen Stilen entnommen sind.



Bandmotive.



Bandmotive.



Bandmotive.

Tafel 2.

1. 7, 8 und 14. Mäandermotive.
2. Zickzacklinie.
15. Maurisches Flechtbandmotiv.
6. und 16. Diese Beispiele können durch umgekantete Papierstreifen veranschaulicht werden.
17. und 19. Schnitzereien in Flachrelief vom Gerät wilder Stämme.
18. Griechische Vasenmalerei. Vorbild: die Naht.
20. Wasserwellen mit Lotus. Ägyptische Wandmalerei. (Owen Jones.)

Tafel 3.

5. und 13. Wellenlinien.
10. Motiv der sog. Münzschnur; Vorbild: durchlochte, an eine Schnur gereihte Münzen.
17. Romanische Verzierung aus einem für Karl den Groſsen geschriebenen Evangelienbuch. 8. Jahrhundert. Louvrebibliothek, Paris.
18. Romanische Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche.
19. Chinesisches Tauschierornament von einer Vase. (Racinet.)

Tafel 4.

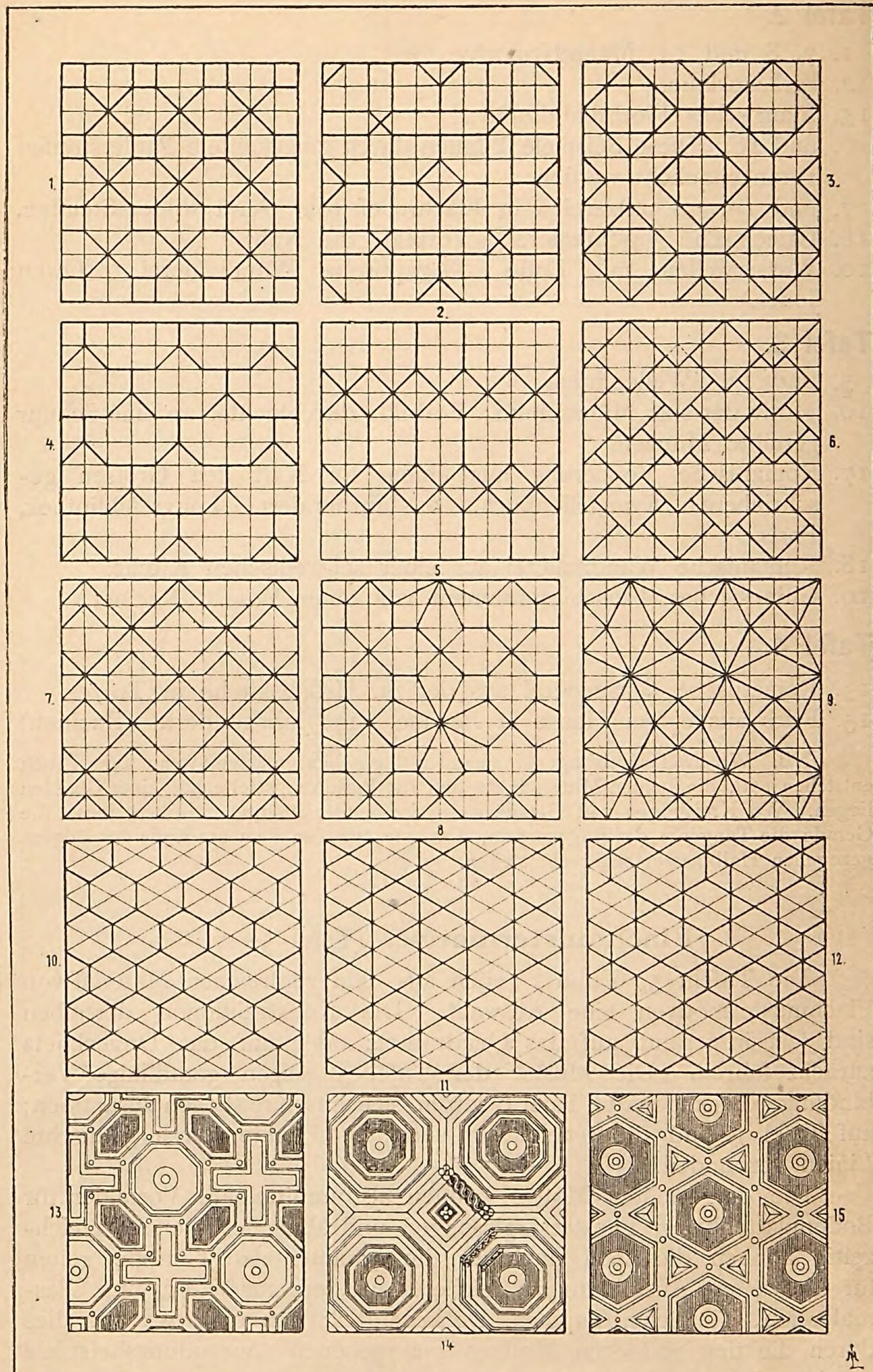
13. Romanische Glasmalerei aus der St. Urbanskirche in Troyes.
15. Fries aus einem Hause in Beaune. 17. Jahrhundert. (Racinet.)

NB. Wo zwei Kreisbogen ineinander übergehen, müssen, wenn kein Bruch entstehen soll, die beiden Mittelpunkte und die Berührungsstelle auf einer Geraden liegen. Wo Kreisbogen und Gerade stetig ineinander übergehen sollen, muss die Gerade die Tangente des Bogens sein, d. h. sie muss zu dem am Ende des Bogens gezogenen Halbmesser senkrecht stehen.

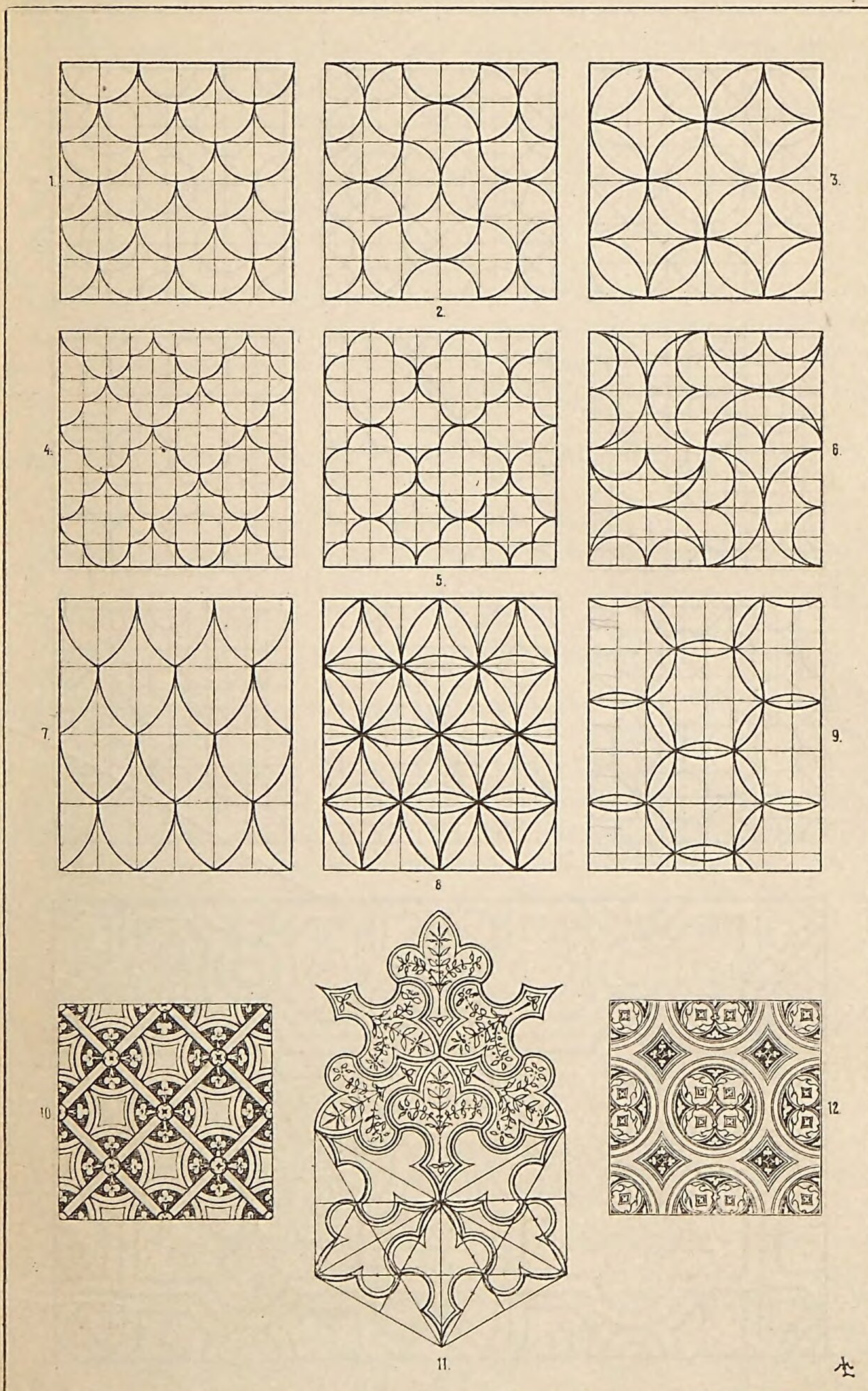
Flachmustermotive. (Tafel 5—7.)

Die Tafeln 5, 6 und 7 geben aus dem zahlreichen Material von Flachmustermotiven eine Auswahl. Die Konstruktionen derselben sind fast insgesamt auf das Quadratnetz oder auf das Dreiecknetz zurückzuführen. Die Muster der Tafel 5 zeigen geradlinige Verbindung; diejenigen auf Tafel 6 setzen sich aus Kreisbogen zusammen; auf Tafel 7 sind die regelmäſsig verteilten Punkte durch gemischte Linien verbunden.

Die dargestellten Motive können als unmittelbare Vorbilder für Bodenplattenbeleg, Fensterverglasungen und ähnliches dienen; gleichzeitig können dieselben auch als die ornamentalen Gerippe gelten für die weitere Ausbildung zu reicheren Mustern für Wand- und Glasmalereien, Teppiche, Tapeten, Deckeneinteilungen u. s. w., wie dies durch die den einfachen Motiven beigegebenen Anwendungsbeispiele gezeigt wird.



Flachmustermotive.



Flachmustermotive.

Tafel 5.

4. u. 6. Für die Figuren 4 und 6 kann die Dachdeckung als Vorbild angeführt werden.

10. Figur 10 hat ein natürliches Vorbild in der Honigzellenbildung der Bienen.

13—15. Entwürfe zu Kassettendecken von Sebastian Serlio. 16. Jahrh. (Formenschatz.)

Tafel 6.

1. 4 und 7. Sog. Schuppenmotive.

10. Romanische Glasmalerei aus der Kathedrale zu Bourges (Racinet.)

11. Modernes Textilmuster von C. Bötticher, nach einem Wandmalereimotiv aus Assisi. (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.)

12. Altitalienische Wandmalerei aus San Francesco in Assisi. (Hessemer.)

Tafel 7.

10. Altitalienische Wandmalerei aus San Francesco in Assisi. (Hessemer.)

Vielstrahl, Vielecke und Sternvielecke. (Tafel 8.)

Der Vielstrahl, die Vielecke und Sternvielecke in regelmäfsiger Form treten in der Ornamentik häufig als Motiv auf. Der Vielstrahl ist die Grundlage für Rosetten und sternartige Bildungen. Die Vielecke und Sternvielecke begrenzen sehr oft die als Füllungen bezeichneten Ornamentkomplexe und sind in diesem Falle Umrahmungen. Ferner erscheinen sie als Einzelfelder in Kassettendecken und zusammengesetzten Ornamentanlagen. Sie werden hierbei nicht selten selbst wieder in Teilfiguren zerlegt, wie die folgenden Tafeln dies zeigen werden.

Die Tafel 8 gibt zunächst die Gestalt und Konstruktionsweise der meist vorkommenden Formen und reiht einige Verwendungsbeispiele daran an.

Tafel 8.

1—4. Der Vielstrahl, erzielt durch regelmäfsige Winkelteilung.

5. Das regelmäfsige Viereck oder Quadrat, „über Eck" in den Kreis beschrieben.

6. Das Quadrat durch Antragen von rechten Winkeln und Abschlagen der Seitenlänge gebildet.

7. Das regelmäfsige Achteck, über Eck in den Kreis beschrieben.

8. Das regelmäfsige Achteck, aus dem Quadrat durch Herabschlagen der halben Diagonalen von den Quadratecken aus gebildet.

9. Das regelmäfsige Dreieck und Sechseck, durch Herumtragen des Halbmessers im Kreise gebildet. (Der Halbmesser geht genau sechsmal im Kreise herum.)

10. Das regelmäfsige Zwölfeck, durch Herabschlagen des Halbmessers im Kreise von den Enden zweier zu einander senkrechter Durchmesser aus gebildet.

11—12. Das regelmäfsige Fünfeck und Zehneck, vermittelst einer auf dem Lehrsatz vom goldenen Schnitt beruhenden Konstruktion gebildet, wie die Figuren zeigen.

13. Das regelmäfsige Sternfünfeck, gebildet durch Verbindung von fünf auf dem Kreise regelmäfsig verteilten Punkten mit Überspringung je eines Punktes. Im Zauber- und Aberglaubenwesen unter der Bezeichnung Pentagramm, Druden- oder Hexenfufs bekannt.

14. Das regelmäfsige Sternsechseck, gebildet durch Verbindung von sechs auf dem Kreise regelmäfsig verteilten Punkten mit Überspringung je eines Punktes. Linienzug des sog. Bierschildes (vergl. 21).

15—16. Regelmäfsige Sternachtecke, gebildet durch die Verbindung von acht auf dem Kreise regelmäfsig verteilten Punkten mit Überspringung je eines Punktes, resp. zweier Punkte.

17—18. Regelmäfsige Sternzehnecke, gebildet durch die Verbindung von zehn auf dem Kreise regelmäfsig verteilten Punkten mit Überspringung je eines Punktes, resp. zweier Punkte.

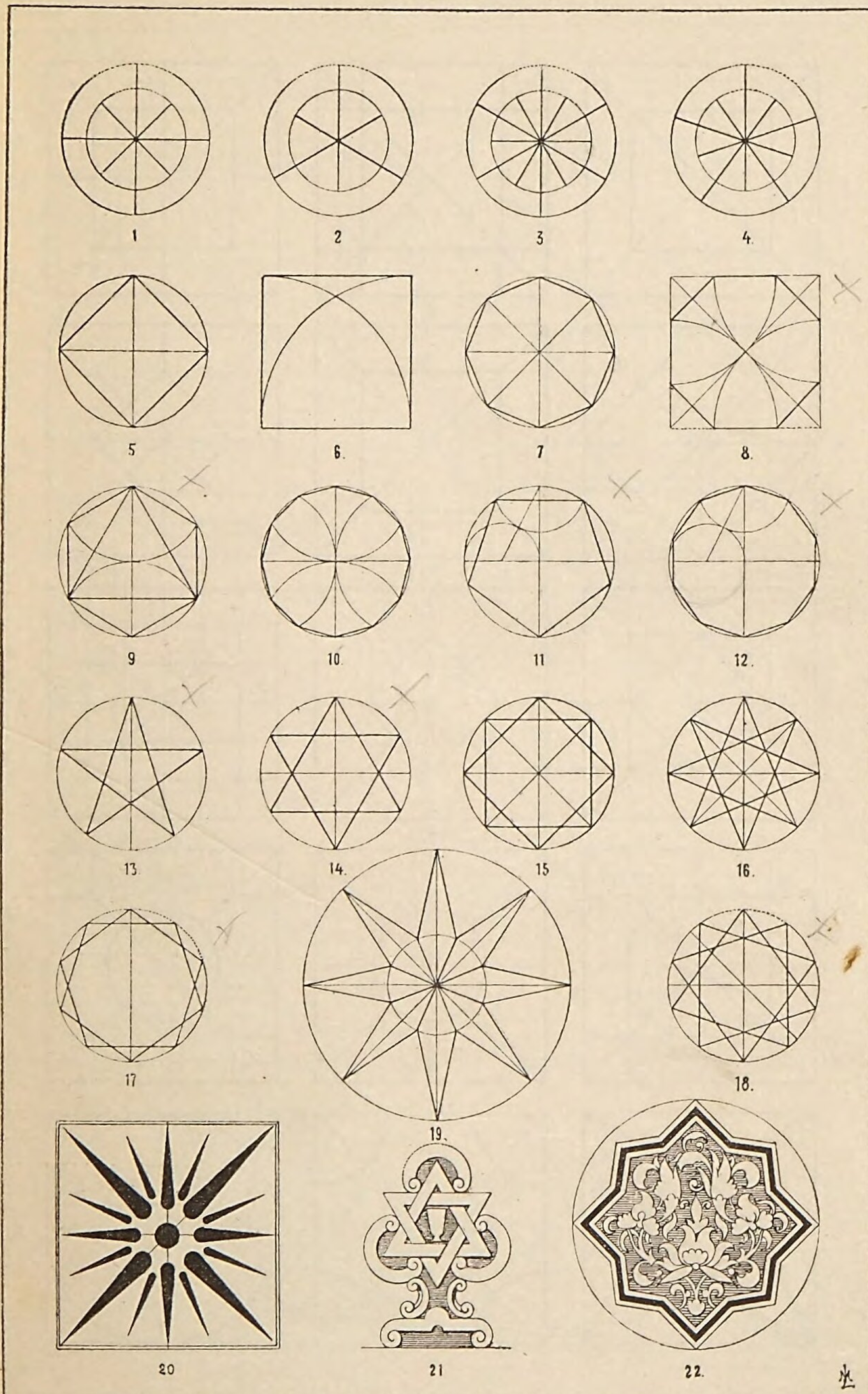
Die Sternvielecke können auch durch genügende Verlängerung der Seiten gewöhnlicher regelmäfsiger Vielecke erzielt werden, wie umgekehrt jedes Sternvieleck etwaige einfachere Sternvielecke sowie das gewöhnliche Vieleck gleicher Seitenzahl enthält.

19. Sternbildung, erzielt durch entsprechende Verbindung korrespondierender, auf zwei konzentrischen Kreisen regelmäfsig verteilter Punkte.

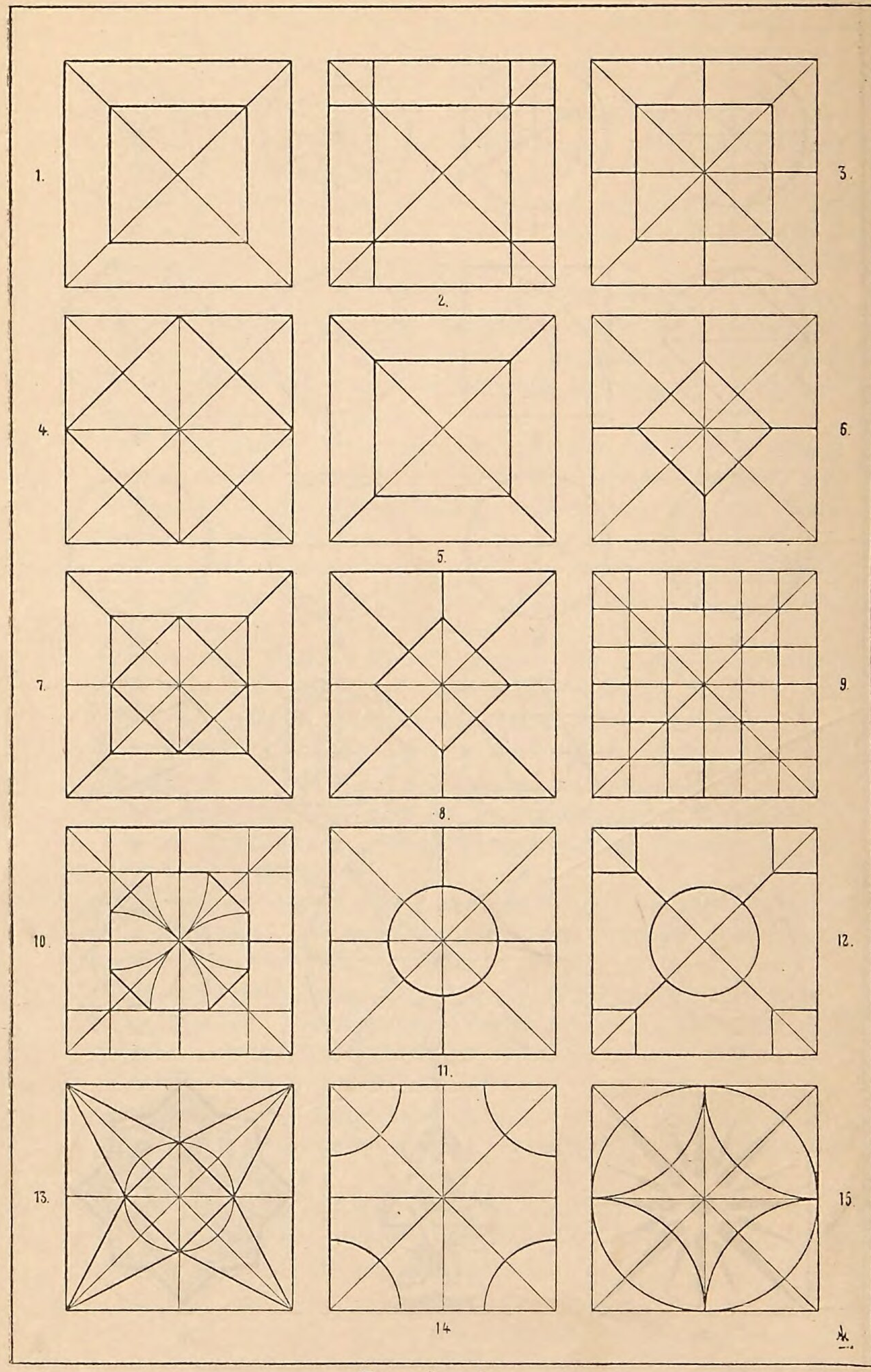
20. Uraniscus, sternförmige Verzierung eines griechischen Kasettendeckenfeldes. Von den Propyläen in Athen. Gold auf blauem Grund. Natürliches Vorbild ist das Himmelszelt mit seinen Sternen. (Owen Jones.)

21. Rücklehne eines modernen Kneipstuhls, in Flachrelief geschnitten. (Verwendung des regelmäfsigen Sternsechsecks oder Bierwappens.)

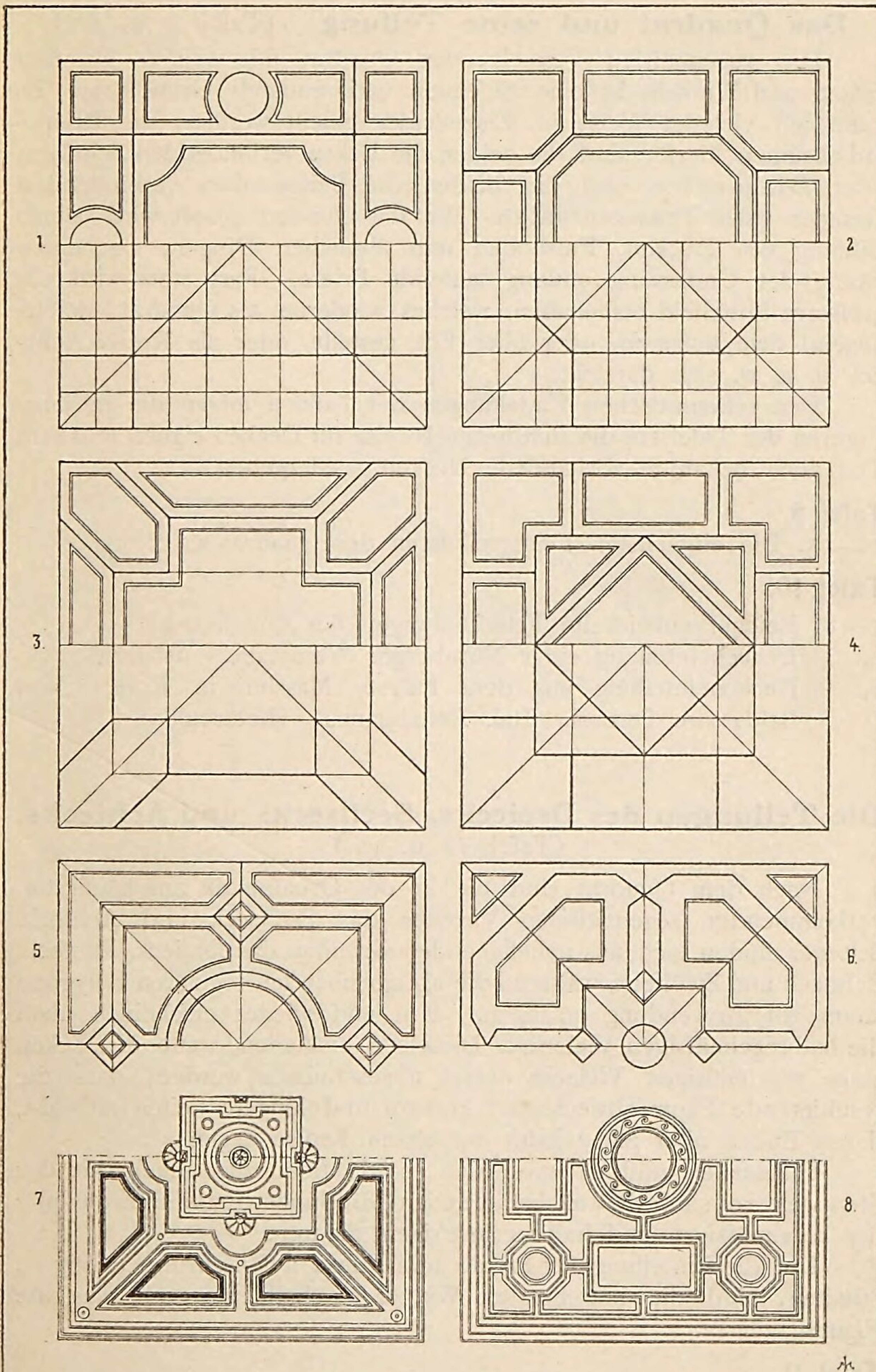
22. Verzierung eines halbregelmäfsigen Sternvielecks. Von einem Koran aus einem Sultansgrabe. 16. Jahrhundert. Gold auf blauem Grund. (Prisse d'Avennes.)



Vielstrahl, Vielecke und Sternvielecke.



Das Quadrat.



Das Quadrat.

Das Quadrat und seine Teilung. (Tafel 9 u. 10.)

Das regelmäſsige Viereck oder Quadrat mit seinen gleichen Seiten und Winkeln ist eine allgemein vorkommende Grundform. Es kann auf vielerlei Weise in Einzelfelder geteilt werden; die Hauptanhaltslinien hierfür sind die beiden die Ecken verbindenden Schrägen oder Diagonalen und die beiden die Seitenmitten verbindenden Geraden oder Transversalen. Wo das Quadrat geteilt wird behufs Bildung von Decken, Fuſsboden und ähnlichen Dingen, erscheinen häufig der Umfassung entlang laufende Friese. Fast stets wird ein gröſseres Mittelfeld beibehalten, welches wiederum als Quadrat, gleichliegend dem äuſseren, oder über Eck gestellt, oder als Kreis, Achteck u. s. w. sich darstellt.

Den schematischen Einteilungen der Tafel 9 folgen die reichern Figuren der Tafel 10, die sich beispielsweise für Decken eignen und zum Teil auch bekannte vorhandene Decken wiedergeben.

Tafel 9.

1—15. Die einfachsten Felderteilungen des Quadrates.

Tafel 10.

1—8. Reicher entwickelte Felderteilungen des Quadrates.
6. Deckeneinteilung einer Nürnberger Weinstube. Modern.
8. Deckeneinteilung aus dem Palaste Massimi in Rom. Von Baldassare Peruzzi. Ital. Renaissance. (Letaroully.)

Die Teilungen des Dreiecks, Sechsecks und Achtecks. (Tafel 11 u. 12.)

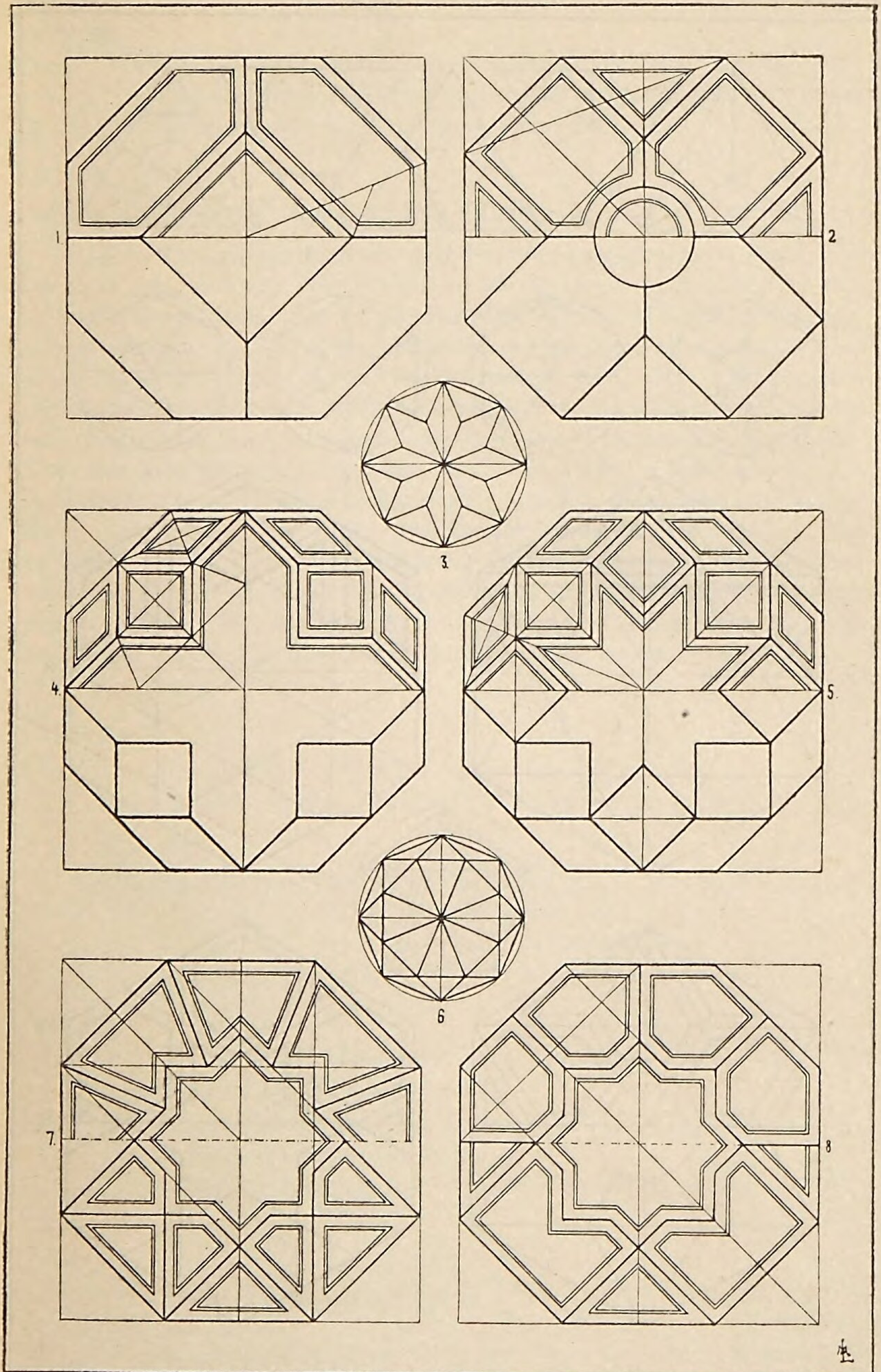
Nach dem Quadrat sind die in der Ornamentik am häufigsten vorkommenden regelmäſsigen Vielecke das Sechseck und Achteck. Seltener finden sich aus naheliegenden Gründen das Dreieck, Fünfeck, Zehneck und Zwölfeck, während die übrigbleibenden regulären Polygone kaum zur Anwendung gelangen. Hin und wieder erscheinen auch die halbregelmäſsigen Vielecke. Dieselben entstehen, wenn die Ecken eines regelmäſsigen Vielecks derart abgeschnitten werden, dass die resultierende Figur abwechselnd kürzere und längere Seiten aufweist, deren Enden aber alle wieder auf einem Kreise liegen.

Diagonalen und Transversalen, sowie Linienzüge nach Art der Sternvielecke sind die nächstliegenden Hilfslinien für die Einteilung der regelmäſsigen und halbregelmäſsigen Figuren.

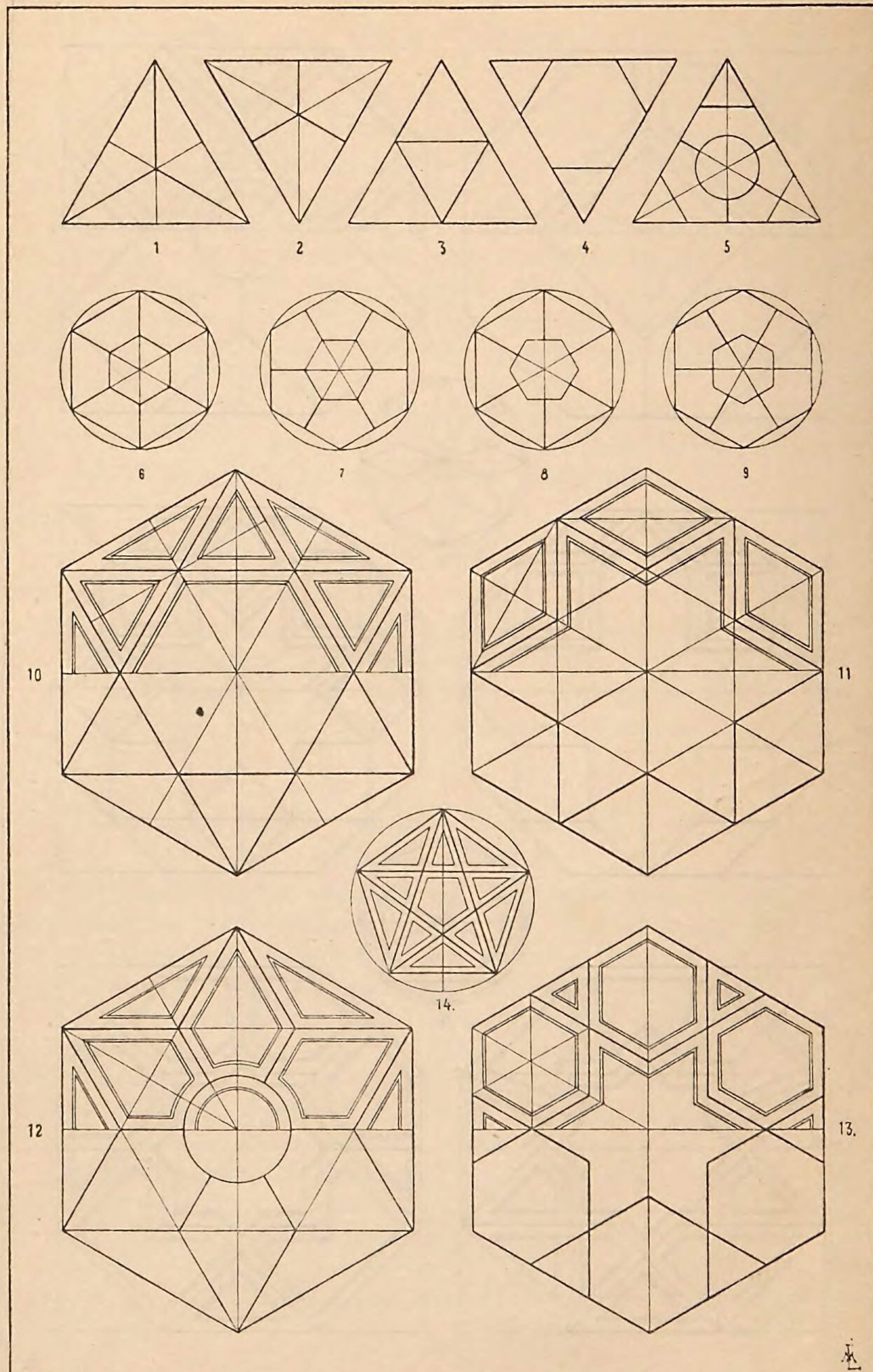
Um die Einteilung für Profile und Friese auf Gehrung richtig zu erhalten, sind die betreffenden Winkel zu halbieren, wie das die Figuren zeigen.

Tafel 11.

1—8. Die bekanntesten Felderteilungen des regelmäſsigen Achtecks.



Das Achteck.



Das Dreieck und Sechseck.

Tafel 12.

1—5. Einfache Feldereinteilungen des regelmäſsigen Dreiecks.
6—13. Die bekanntesten Felderteilungen des regelmäſsigen Sechsecks.
14. Felderteilung im regelmäſsigen Fünfeck.

Das Rechteck und seine Teilung. (Tafel 13—16.)

Das rechtwinklige Viereck mit paarweise ungleichen Seiten, als Rechteck oder Oblong bezeichnet, ist die weitaus am meisten wiederkehrende Grundform. Decken, Fuſsböden, Wände, Thüren, Täfelungsteile, Füllungen am Mobiliar, Tischplatten, Buchdecken und eine Unmasse anderer Dinge haben Rechteckform. Da der Längenunterschied der verschiedenen Seiten alle möglichen Verhältnisse annehmen kann, wobei das Rechteck sich einerseits dem Quadrat nähert, anderseits zum langgestreckten Streifen wird, so ist die Felderteilung darnach auch eine sehr verschiedene, wie das die beigegebenen Figuren schon zeigen. Zu bemerken ist hierbei, dass für gewöhnlich die Rechtecksdiagonale nicht als Hilfslinie benutzt wird, sondern an ihrer Stelle die Halbierungslinie der Winkel, weil nur letztere gleiche Friesbreiten ergibt. Wo das Rechteck vom Quadrat wenig abweicht, gelangt auch wohl eine verzerrte Quadratteilung in Anwendung (vergl. Tafel 16, Fig. 2).

Tafel 13.

1—6. Die gewöhnlichen Felderteilungen des Rechtecks.
7. Mosaikboden. Ital. Renaissance. 16. Jahrh. (Storck.)

Tafel 14.

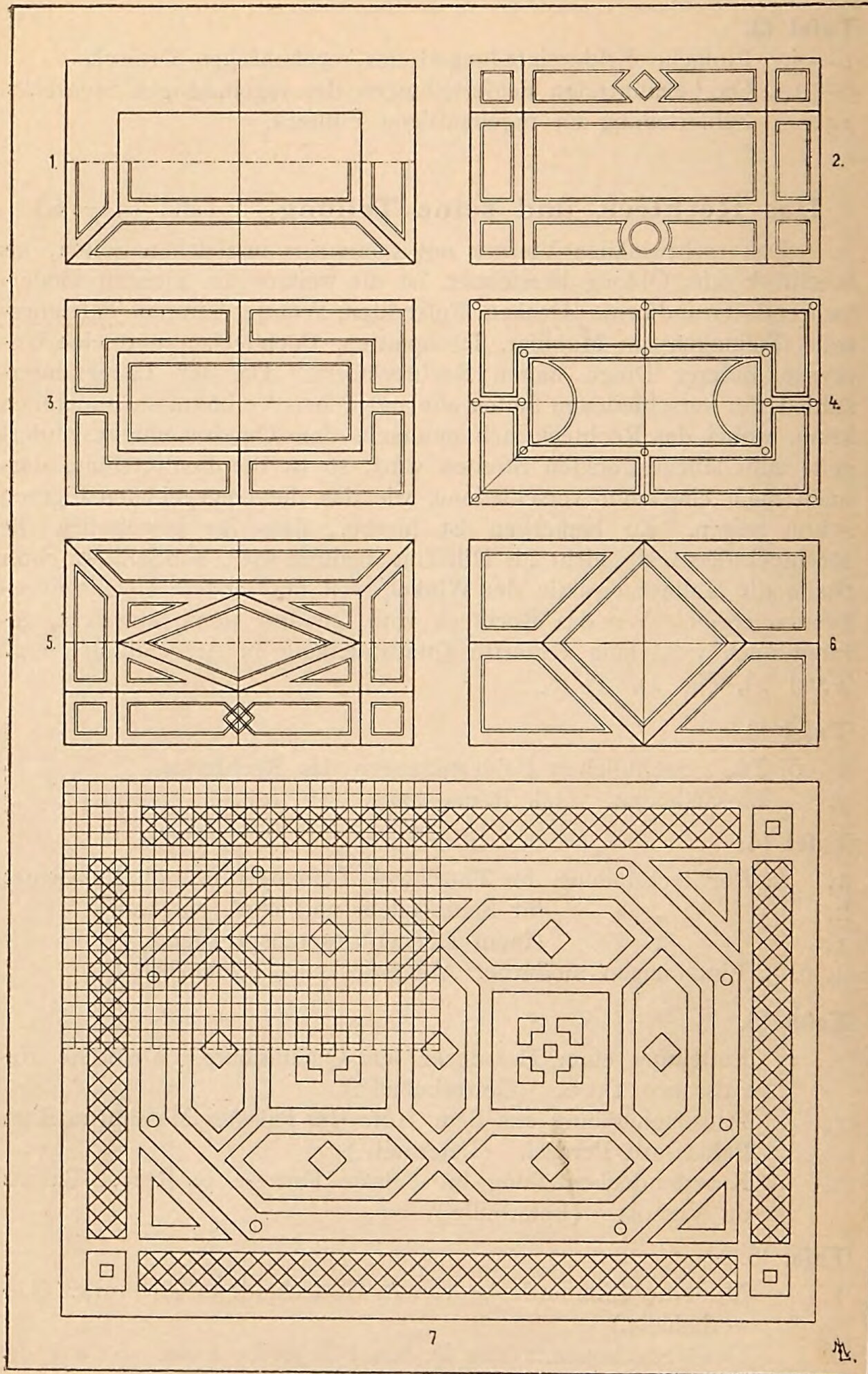
1. Rechtecksteilung, für Thürflügel, Leibungen und ähnl. geeignet.
2. „ für Schrifttafeln und ähnl. passend.
3. „ einem Deckenfries entsprechend.
4. u. 5. Einteilungen moderner Albumdecken. (Gewerbehalle.)

Tafel 15.

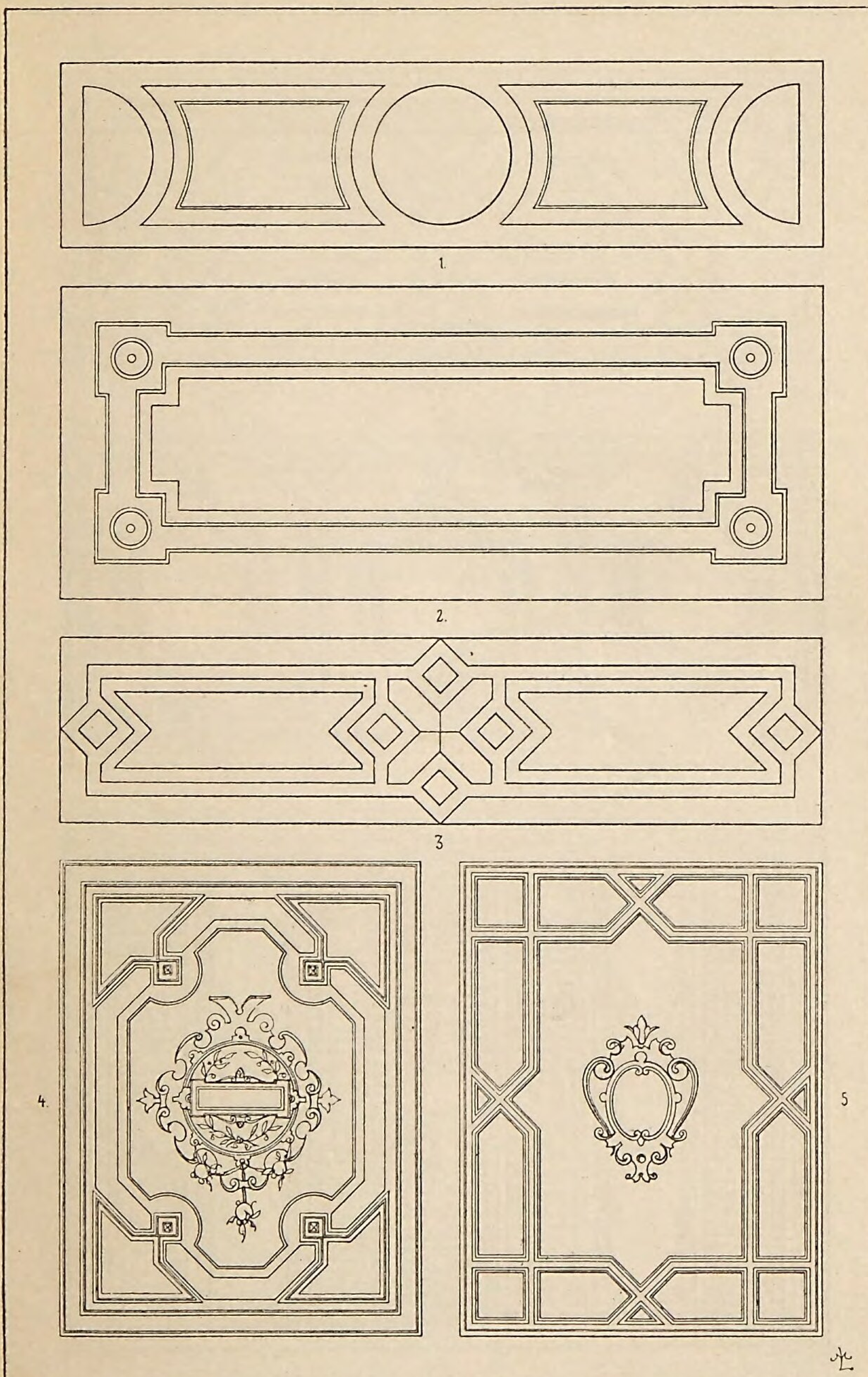
1. Einteilung einer Holzdecke aus Quedlinburg. Deutsche Renaissance 1560. (Gewerbehalle.)
2. Deckeneinteilung aus dem Hofe des Palastes Massimi in Rom. Baldassare Peruzzi. (Letaroully.)
3. Kasettendeckenteilung im Palaste Farnese in Rom. Barozzi da Vignola. (Letaroully.)

Tafel 16.

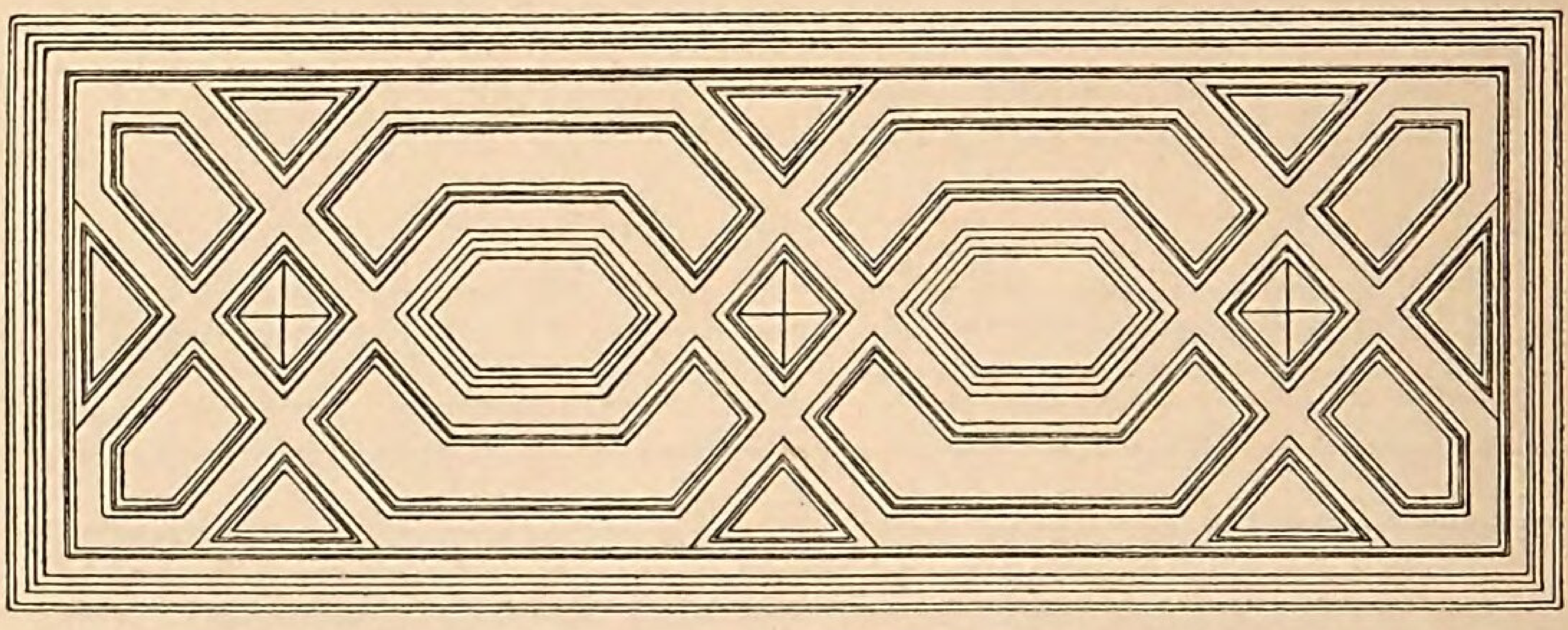
1. Moderne Zimmerdecke von A. Gottschaldt in Chemnitz. (Gewerbehalle.)
2. Gewölbdeckeneinteilung in Sanct Peter in Rom. Anfang des 17. Jahrh. (Italienisches Skizzenbuch.)



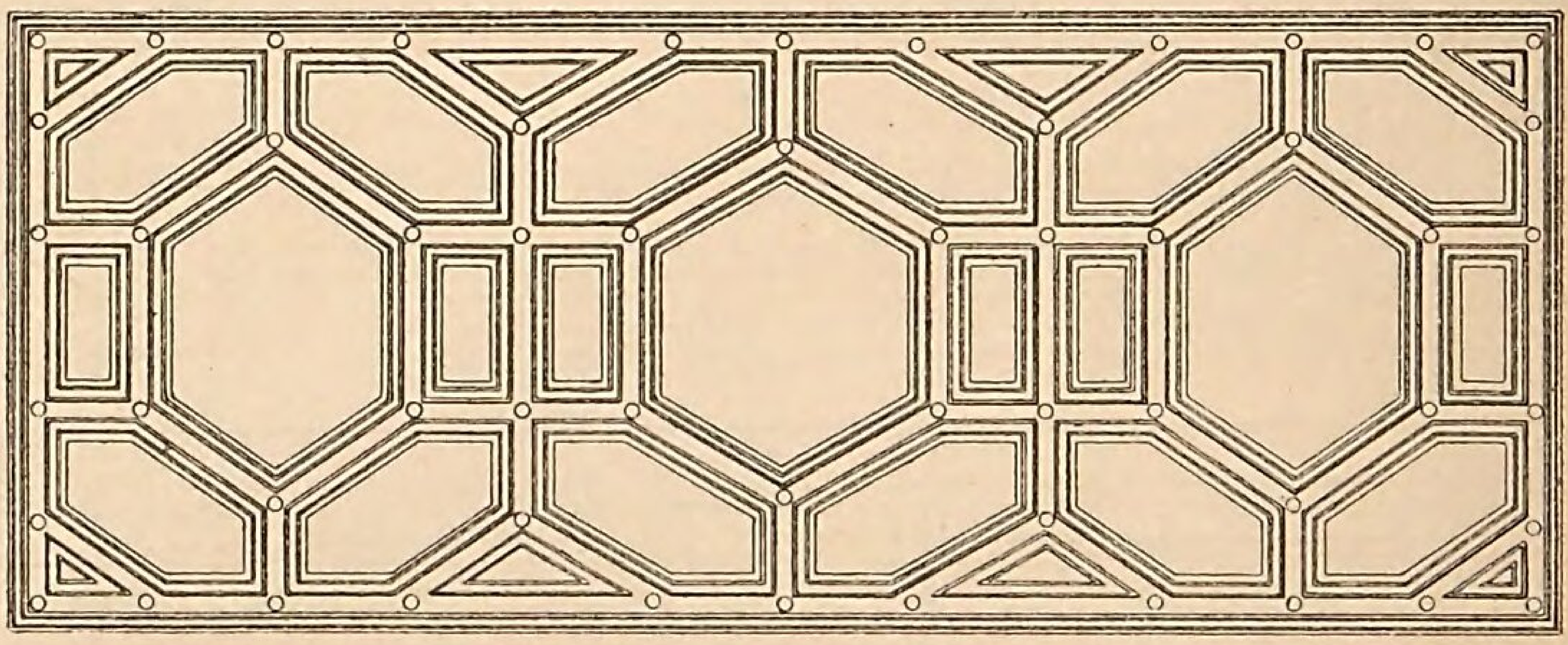
Das Rechteck.



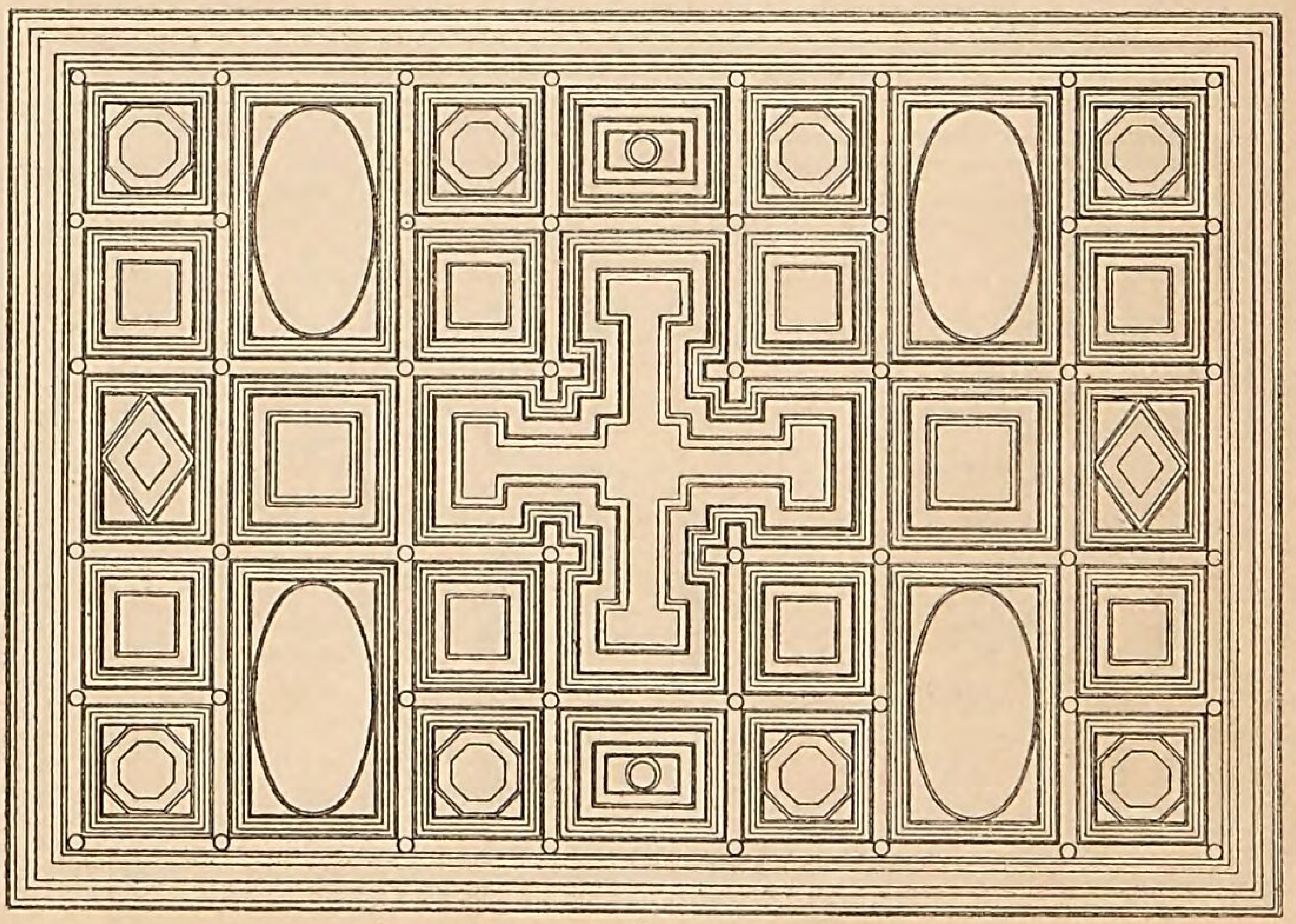
Das Rechteck.



1

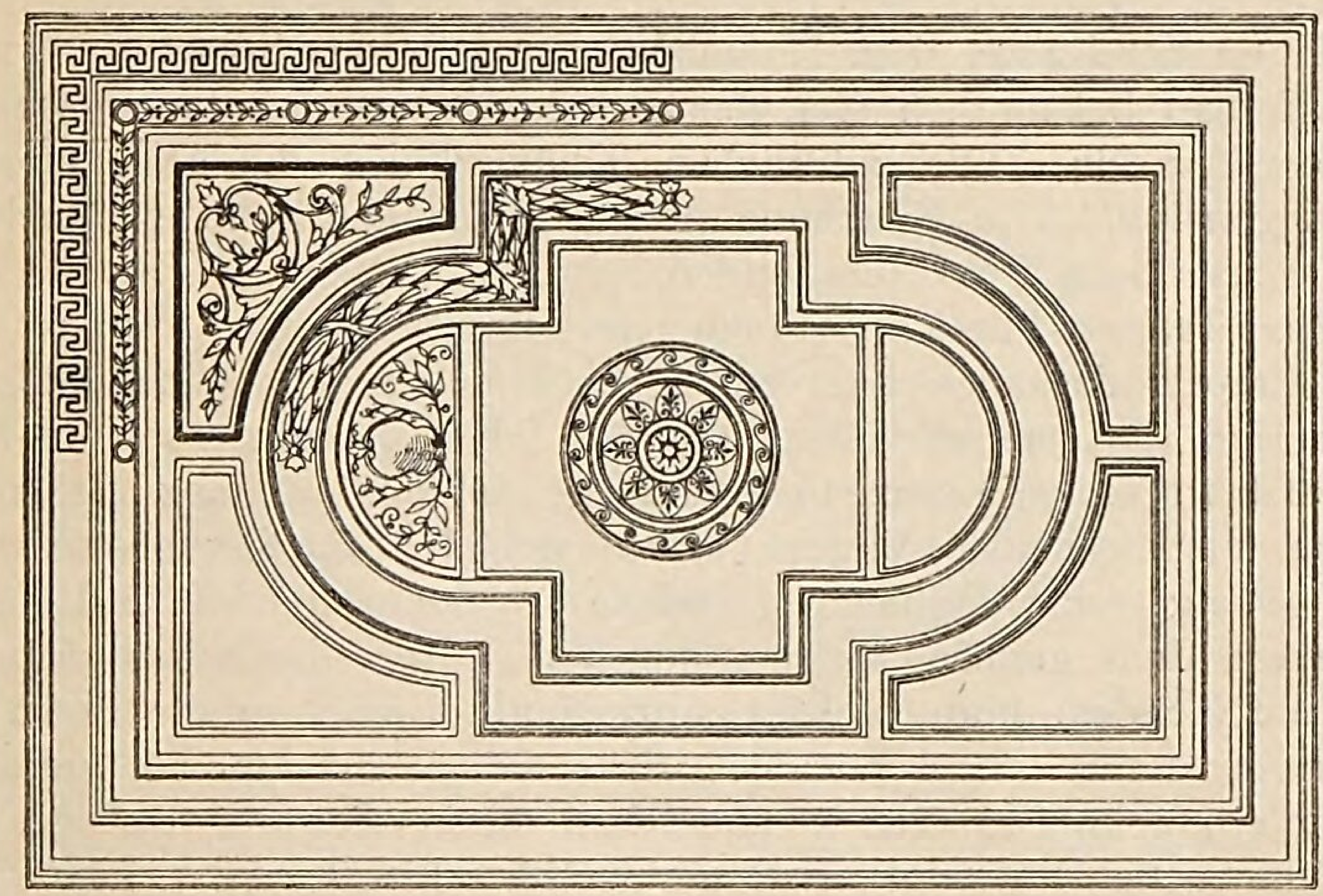


2

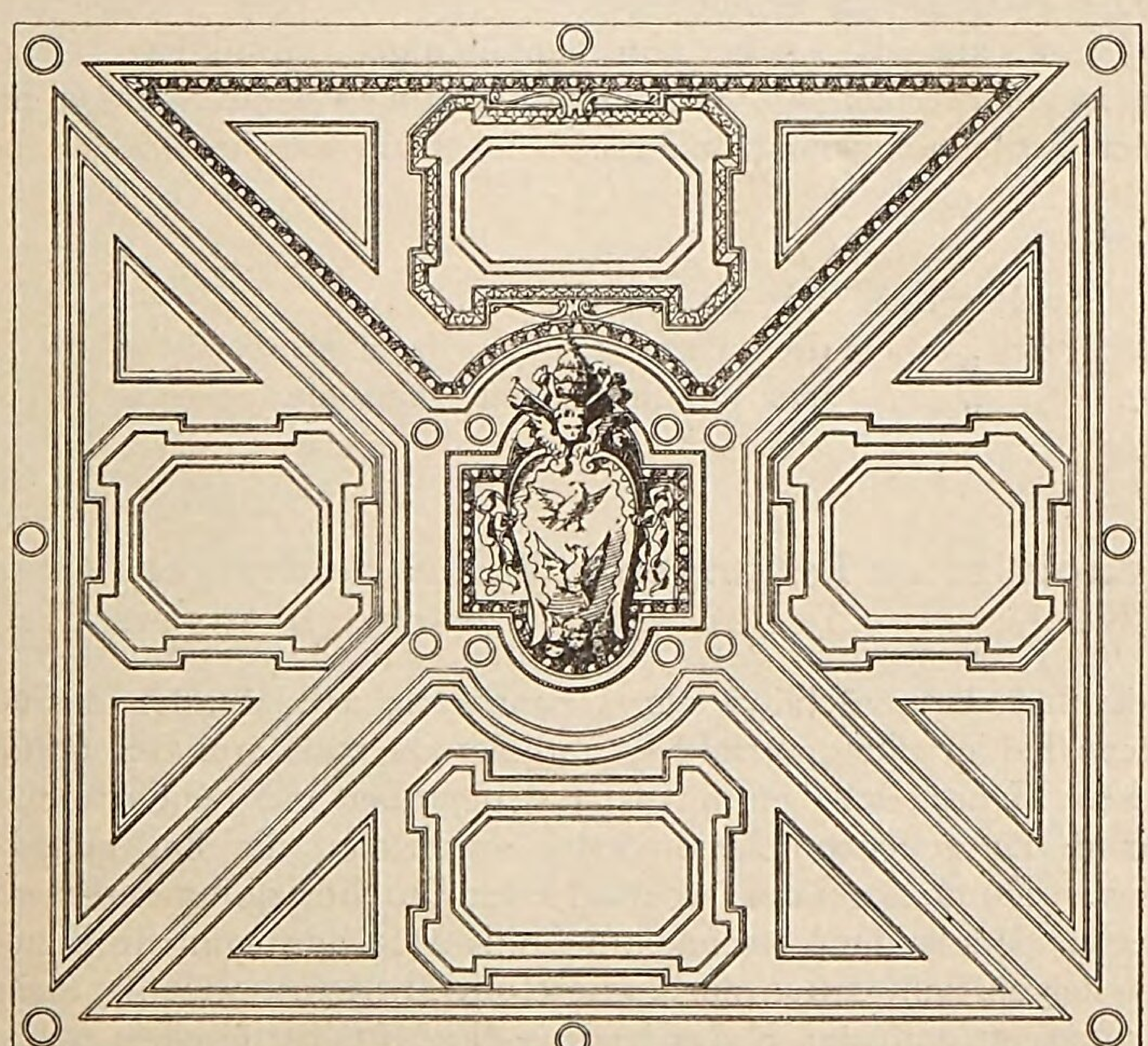


3

Das Rechteck.



1



2

Das Rechteck.

Die Teilung der Raute und des Trapezes. (Tafel 17.)

Unter der Raute, dem Rhombus oder dem verschobenen Quadrat versteht man bekanntlich das gleichseitige Viereck mit paarweise ungleichen Winkeln. Die natürlichen Teilungslinien dieser Figur sind die Diagonalen. Die Einteilung pflegt in der Mitte ein rechteckiges oder sechseckiges Feld auszubilden.

Als Trapez bezeichnet man das ungleichseitige Viereck, als Paralleltrapez dasjenige mit zwei parallelen Seiten; eine Unterart beider sind die symmetrischen Trapeze. Für die letztere Form gibt die Tafel 17 einige Lösungen entsprechender Felderteilung. In Bezug auf das ungleichseitige Viereck lassen sich bestimmte Anhalte nicht wohl geben; seine Teilung ist gewöhnlich keine leichte und richtet sich nach dem gerade vorliegenden Fall. Im allgemeinen ist das Prinzip folgendes: Man sucht ausspringende Winkel in der Form von Dreiecken derart abzuschneiden, dass wenigstens ein Teil der Gesamtfigur regelmäſsig oder symmetrisch wird. Derartige Dinge sind übrigens Sache des künstlerischen Gefühls und lernen sich leichter, als sie sich lehren lassen.

Die Formen des symmetrischen Trapezes, resp. Paralleltrapezes treten u. a. auf als Felder von kuppelartigen Gewölben (allerdings mit gebogenen Linien auf krummen Flächen, was im übrigen bezüglich der Einteilung wenig ändert).

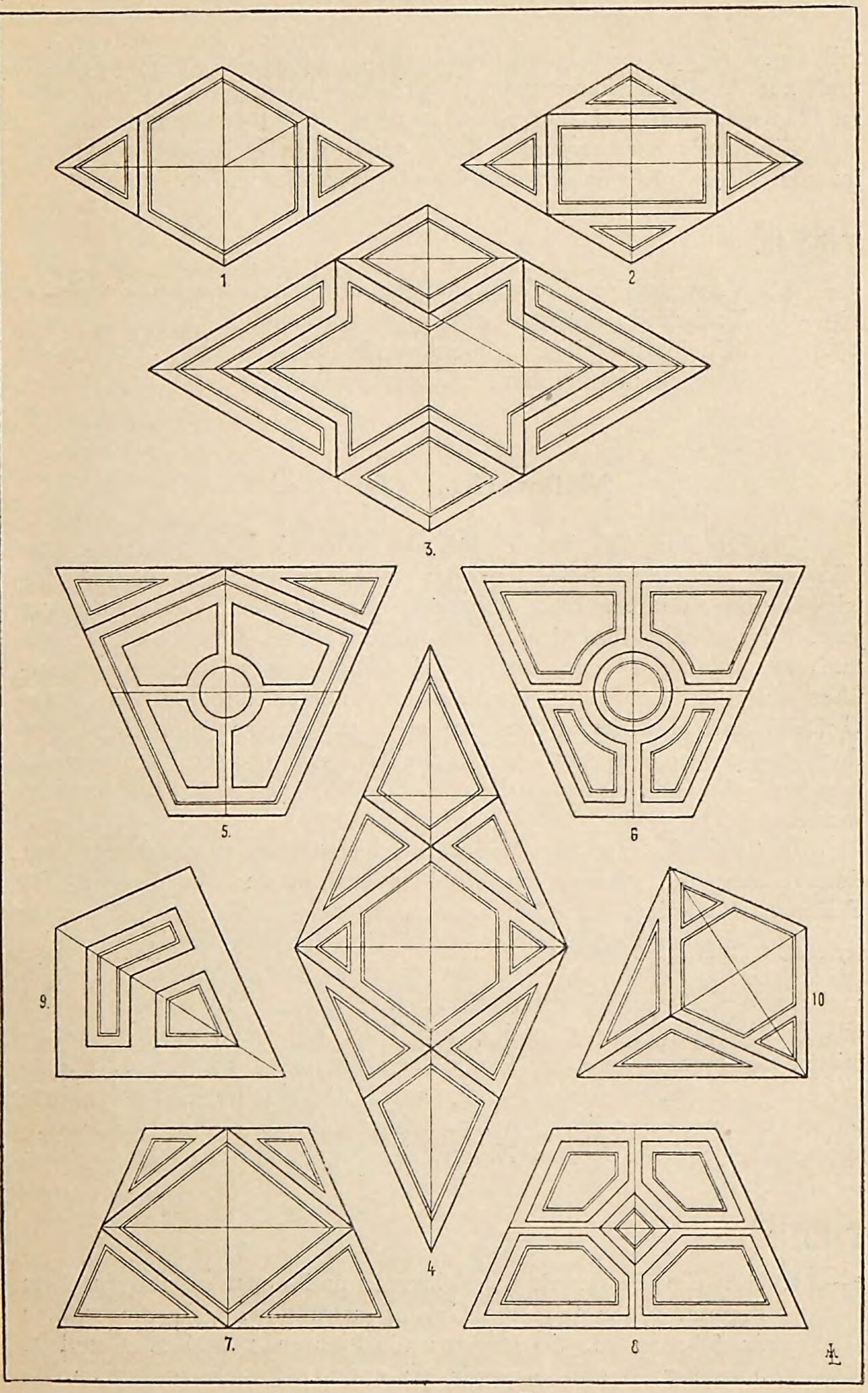
Tafel 17.

1—4. Felderteilung der Raute.
5—8. „ des symmetrischen Paralleltrapezes.
9—10. „ des symmetrischen Trapezes.

Der Kreis, seine Teilungen u. Verschneidungen. (Taf. 18.)

Der Kreis wird in der Ornamentik vielfach als Grundform verwendet und hauptsächlich als Umrahmung zirkelrunder Füllungen. Da seine Felderteilung vermittelst radialer oder anderer Geraden keine hübschen Figuren zu liefern pflegt, so erfolgt die Zerlegung meist wieder durch gebogene Linien oder durch Gerade und Kreisbogen zugleich. Durch die Verschneidung oder Durchdringung verschiedener Kreise lassen sich ganz brauchbare Motive erzielen, wie die Figuren 3 und 7 zeigen, von denen das letztere der Mittelpartie eines römischen, in Pompeji gefundenen Mosaikbodens (Fig. 17) zu Grunde gelegt ist. Auch das Motiv 10 lieſse sich als Grundeinteilung einer ornamentierten Kreisfüllung jedenfalls mit Glück benützen.

Dass die Kreisverschneidungen an und für sich schon eine wirksame Verzierung sein können, zeigen die sog. Guillochierarbeiten, die



Die Raute und das Trapez.

mit einem eigens erfundenen mechanischen Apparat hergestellt werden und zur Ausschmückung von Uhrgehäuseschalen, von Druckplatten zu Staatspapieren und Banknoten u. a. m. in Anwendung sind.

Eine ganz hervorragende Rolle spielt die Kreisbogenornamentik im sog. Mafswerk, wovon das folgende Kapitel handelt.

Tafel 18.

1—12. Verschiedene Kreiseinteilungen und Kreisverschneidungen.
13—16. Kreisrunde Mafswerksfüllungen gotischen Stils.
17. Mittelpartie eines römischen Mosaikfufsbodens, 1872 in Pompeji ausgegraben. (Kunsthandwerk.)

Mafswerke. (Tafel 19.)

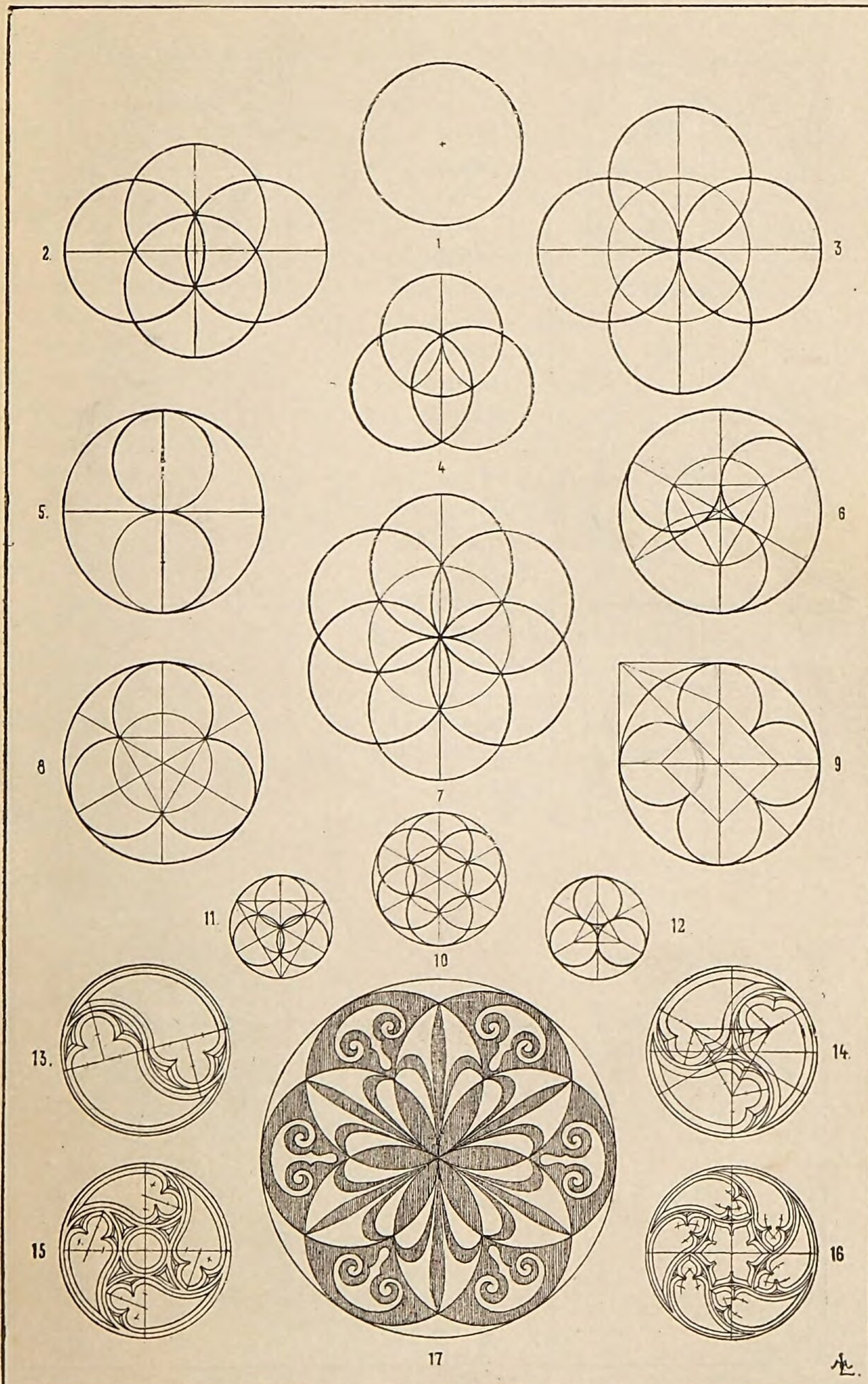
Der gotische Stil hat in den als Mafswerk bezeichneten Formbildungen eine ganz besondere Art von Kreisbogenornamentik entwickelt und zu hoher Blüte gebracht. Es lag der Kunstbethätigung jener Epoche nahe, ihre Ornamentik mittelst Zirkel, Lineal und Winkelmafs zu gestalten. Wenn auch die Resultate dieses Bestrebens gegenüber den der Natur entnommenen Ornamenten anderer Stile etwas Unfreies und Handwerkartiges an sich tragen, so kann denselben doch anderseits eine gewisse Originalität, ein grofser Formenreichtum und eine teilweise sogar bestechende Wirkung nicht abgesprochen werden.

In Anwendung ist das Mafswerk hauptsächlich in den Materialien des Holzes und Steins, am Mobiliar und in der Architektur, für Füllungen, Galerien, Lichtöffnungen u. s. w.

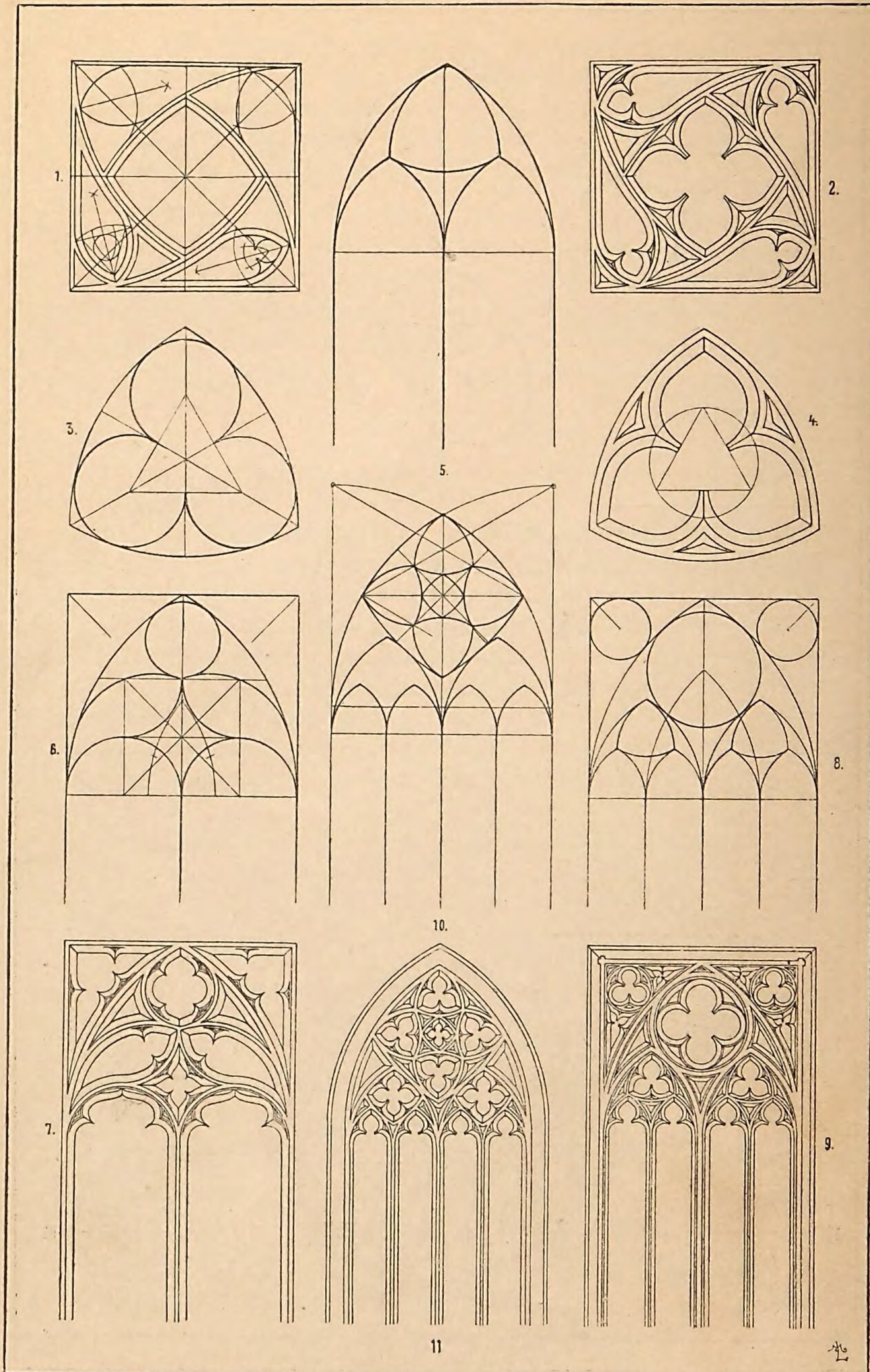
Bekannte und allgemein benützte Einzelformen sind die Fischblasen (Die Figuren 13—16 der gegenüberstehenden Tafel zeigen kreisrunde Mafswerkfüllungen mit 2, 3, 4 und 6 Fischblasen); dann das Dreiblatt (Figur 3 und 4 auf Tafel 19), das Vierblatt (inmitten der Figur 2) u. s. w.; ferner der Dreipass, Vierpass, Fünfpass u. s. w. (Einen Vierpass zeigt das Mittelfeld der Fig. 9; 2 Dreipässe stehen darüber in den Zwickeln rechts und links.) Die einspringenden Spitzen heifsen Nasen, der Bogen zwischen zwei Nasen ist der Pass.

Tafel 19.

1—11. Gotisches Mafswerk für Füllungen und Fensteröffnungen. Die Figuren geben teils die Grundkonstruktion, teils die weitere Ausführung an. So gehören die Figuren 1 und 2, 3 und 4, 6 und 7, 8 und 9, sowie 10 und 11 jeweils zusammen.



Der Kreis.



Maſswerke.

Die Ellipse und der Korbbogen (Tafel 20).

Die Ellipse ist eine geschlossene, stetig ihren Krümmungshalbmesser ändernde Kurve. Sie hat die Eigenschaft, dass, wenn irgend ein Punkt des Umfanges mit den beiden auf der grofsen Axe liegenden Brennpunkten verbunden wird, die Summe der beiden Verbindungslinien (radii vectores) stets dieselbe, also eine konstante Gröfse ist. Diese Summe ist gleich der grofsen Axe.

Der Korbbogen ist eine Näherungskonstruktion der Ellipse und setzt sich aus verschiedenen Kreisbogen zusammen, was bei der Ellipse nicht möglich ist. Der Korbbogen kann die Ellipse in Bezug auf Stetigkeit und Schönheit der Linie niemals ersetzen, seine leichtere Konstruierbarkeit hat ihn trotzdem als Ersatz für jene zu verschiedenen Zwecken eingeführt.

Irrtümlicherweise wird im gewöhnlichen Sprachgebrauch der Ausdruck Oval häufig für die Formen der Ellipse und des Korbbogens angewandt. Oval leitet sich ab von ovum, das Ei, und heifst demnach eirund.

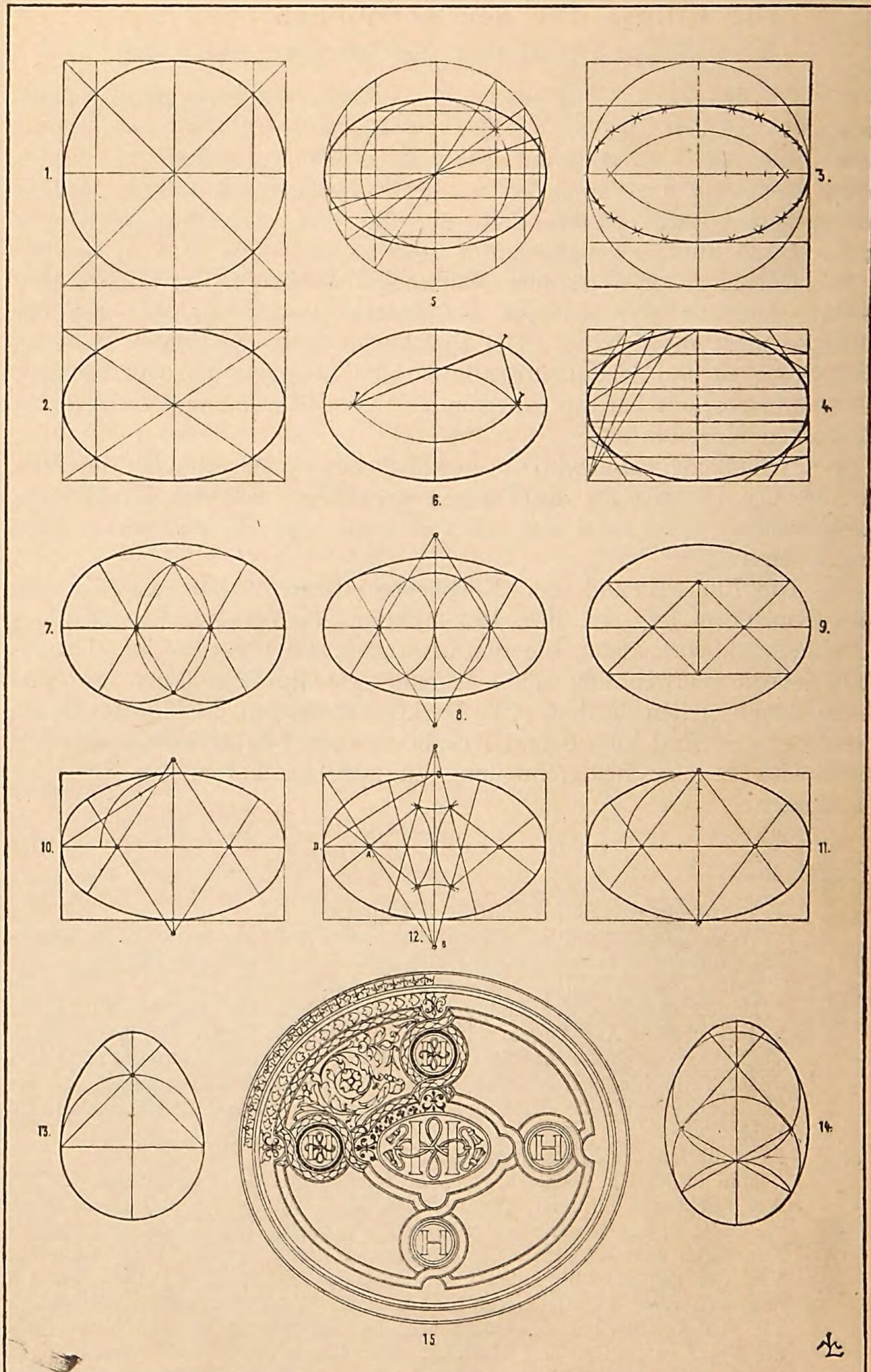
Die Ellipsen und der Korbbogen treten verhältnismäfsig spät als Kunstform auf, da ihre Konstruktion eine gewisse Kenntnis der Mathematik voraussetzt, die den ursprünglichen Völkern fehlt. Späterhin ist die Verwendung keine seltene, wie das Handbuch an verschiedenen Stellen darthut. Für Deckeneinteilungen, Füllungen, Dosen und Schalen sind Ellipse und Korbbogen gern gewählte Formen. Wie sich eine etwaige Feldereinteilung zu gestalten hat, möge Figur 15 andeuten:

Tafel 20.

1—2. Konstruktion der Ellipse mittelst 8 Punkten.
Wenn das Quadrat mit seinen Diagonalen und Transversalen als Rechteck projiziert wird, so wird der eingeschriebene Kreis eine Ellipse.

3. Konstruktion der Ellipse aus den Brennpunkten.
Man schlägt von den Endpunkten der kleinen Axe aus vermittelst der halben grofsen Axe Bogen; in deren Kreuzungen liegen die Brennpunkte. Teilt man die grofse Axe in zwei ungleiche Teile und beschreibt mit jedem dieser Teile von beiden Brennpunkten aus beiderseits Kreuzungen, so erhält man vier Punkte der Ellipse. Eine andere Teilung liefert vier weitere Punkte u. s. f.

4. Konstruktion der Ellipse vermittelst Tangenten.
Man bildet ein Rechteck von den Seitenlängen der grofsen und kleinen Axe, zieht die mittleren Transversalen (d. i. die grofse und kleine Axe), verbindet in einem der vier Quadranten die Enden der grofsen und kleinen Axe durch eine Diagonale und nimmt auf dieser verschiedene Punkte an. Von der gegenüberliegenden Ecke zieht man durch diese Punkte Strahlen und aufserdem Parallelen zur grofsen Axe. Verbindet man die dadurch auf den Aufsenseiten des Quadranten erzielten Punkte in der Weise, wie die Figur es angibt, und überträgt diese Linien auch in die drei übrigen Quadranten, so erhält man eine Reihe von Tangenten, an welche die Ellipse einbeschrieben wird.



Die Ellipse und der Korbbogen.

5 Konstruktion der Ellipse vermittelst zweier Kreise.

Man beschreibt vom Mittelpunkt der Ellipse aus zwei Kreise, die durch die Enden der kleinen und grofsen Axe gehen, zieht durch zwei Scheitelquadranten beliebige Durchmesser und durch deren Kreuzungen mit dem kleinen Kreise Parallelen zur grofsen Axe, durch die Kreuzungen mit dem grofsen Kreise Parallelen zur kleinen Axe (oder umgekehrt); dann ergeben die Schnitte von zusammengehörigen Parallelen Punkte der Ellipse. Durch Verlängerung der Parallelen in die zwei übrigen Quadranten ergeben sich die weiter benötigten Punkte. Diese Konstruktion empfiehlt sich besonders zur praktischen Verwendung.

6. Praktische Ellipsenkonstruktion für grofse Mafsstäbe (Lehrbogen, Gartenbeete u. s. w.).

Legt man um die zwei durch Nägel, Pfähle u. s. w. markierten Brennpunkte eine geschlossene Schnur von einer Länge = der grofsen Axe + der Entfernung der Brennpunkte, so lässt sich mittelst eines Stiftes, der sich bei angespannter Schnur um die Brennpunkte herumbewegt, eine Ellipse erzielen.

7—12. Verschiedene Korbbogenkonstruktionen.

Bei den Konstruktionen 7—9 steht die Länge der grofsen Axe zu der der kleinen in einem bestimmten, stets gleichbleibenden Verhältnis, so dass mit der einen auch stets die andere gegeben ist. Bei den Konstruktionen 10—12 kann die Länge beider Axen beliebig gewählt werden. Die Stelle, an welcher Kreisbogen verschiedenen Halbmessers ineinander übergehen, muss mit den zwei Mittelpunkten dieser Kreisbogen auf einer geraden Linie liegen.

7. Man beschreibt zwei Kreise, von denen jeder durch den Mittelpunkt des andern geht. Verbindet man die beiden Zentren mit den Kreuzungspunkten der Kreise, so trennen diese Geraden die vier Bogenstücke von einander ab, aus denen sich, wie die Figur zeigt, der Korbbogen zusammensetzt. Die Einsatzpunkte sind durch kleine Nullen fixiert.

8. Man beschreibt zwei Kreise, die sich berühren, und im Berührungspunkt einen dritten vom gleichen Halbmesser. Diese drei Kreise schneiden sich in vier Punkten. Verbindet man letztere mit den äufseren Kreiszentren nach Mafsgabe der Figur, so werden durch die vier Geraden wiederum die Grenzen der vier Bogenstücke angegeben, die aus den mit kleinen Nullen markierten Punkten beschrieben sind.

9. Man konstruiert zwei Quadrate, die so nebeneinander liegen, dass sie eine Seite gemeinschaftlich haben, und in denselben die vier Diagonalen; die letzteren bestimmen die Grenzen der vier Bogenstücke, die von den mit Nullen markierten Punkten aus beschrieben werden.

10. Man bildet ein Rechteck mit den Seitenlängen der grofsen und kleinen Axe, zieht die mittleren Transversalen (grofse und kleine Axe) und verbindet deren Endpunkte in einem der Quadranten. Trägt man die Differenz der halben grofsen und halben kleinen Axe vom Endpunkt der kleinen Axe aus auf der schrägen Verbindungslinie rückwärts ab und errichtet in der Mitte des restierenden Stückes eine Senkrechte und weitere drei Linien symmetrisch zu dieser, so geben diese vier Geraden die Grenzen der Bogenstücke an, welche aus den mit kleinen Nullen bezeichneten Punkten beschrieben werden.

11. Man bildet ein Rechteck mit den Seitenlängen der grofsen und kleinen Axe und zieht die zwei mittleren Transversalen. Man bestimmt durch Herabschlagen der halben kleinen Axe auf die halbe grofse den Unterschied dieser beiden und halbiert denselben. Diese Hälfte der Differenz trägt man vom Korbbogenmittelpunkt aus auf der kleinen Axe (oder deren Verlängerung) viermal, auf der grofsen dreimal an und erhält so die vier Bogeneinsatzpunkte. Die dieselben verbindenden Geraden bestimmen die Übergangsstellen der Bogen.

12. Konstruktion aus acht Mittelpunkten.

Man bildet ein Rechteck mit den Seitenlängen der grofsen und kleinen Axe, zieht die mittleren Transversalen und verbindet deren Endpunkte in einem der vier Quadranten. Fällt man aus dem nächstliegenden Eck eine Senkrechte auf diese Diagonale, so bestimmt dieselbe mit ihren Durchschnitten auf den beiden Axen zwei Einsatzpunkte. Durch symmetrisches Übertragen erhält man zwei weitere. Von diesen vier Punkten aus beschreibt man mit einem Halbmesser = $^1/_2$ (CB—DA) Kreisbogen; deren innere Schnitte liefern die weiteren vier Einsatzpunkte. Werden die auf diese Weise bestimmten Zentren durch Gerade nach Mafsgabe der Figur verbunden, so bestimmen dieselben die Grenzen der acht Bogenstücke.

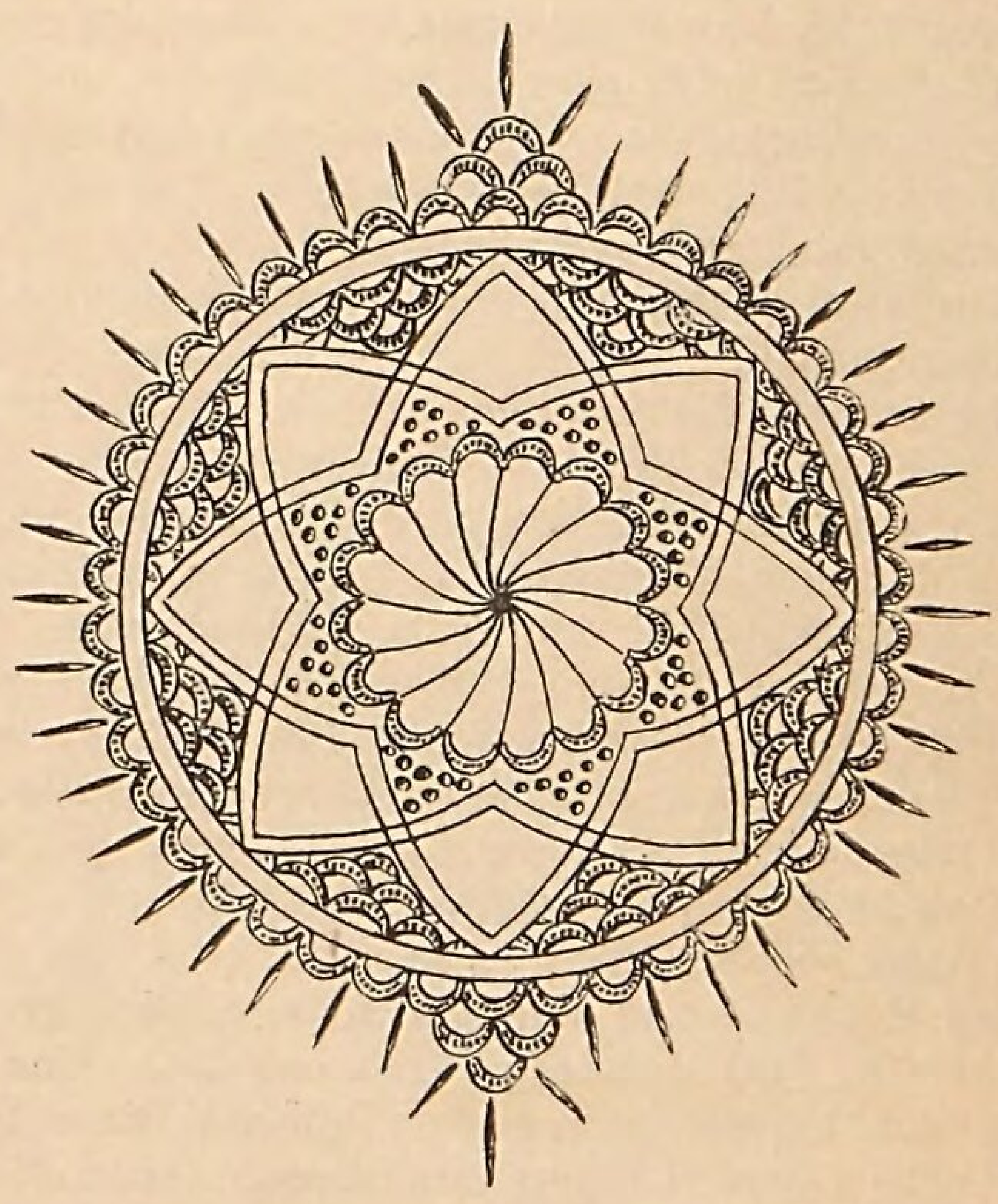
13—14. Konstruktion von Ovalen oder Eirundkurven. Die Konstruktion solcher Ovale besteht darin, dass ein Halbkreis mit einem halben Korbbogen oder ein solcher mit einem andern von verschiedener Exzentrizität kombiniert wird.

13. Man zieht in einem Kreise zwei zu einander senkrechte Durchmesser und zwei sich kreuzende Quadrantensehnen; deren Verlängerungen bestimmen die Berührungsstellen der verschiedenen Bogen. Die Mittelpunkte dieser liegen auf den Enden der Durchmesser.

14. Die Konstruktion der unteren Hälfte ist wie bei Fig. 7. Der obere Einsatzpunkt wird in die Mitte der Peripherien des oberen und unteren Kreises gelegt. Das übrige ergibt die Figur.

15. Beispiel für die Einteilung und Verzierung einer Ellipse oder eines Korbbogens.

Deckel einer Schmuckdose in Niello-, Tauschier- und Graviertechnik. Ausgeführt nach dem Entwurf von Professor Storck in Wien. (Storcks Zeichenvorlagen.)



B

Naturformen.

a. Pflanzlicher Organismus (Flora des Ornaments.)

In allen Stilen haben die Gebilde der Pflanzenwelt der Ornamentik als Vorbild gedient. Blätter, Ranken, Blumen und Früchte sind vereinzelt oder vereinigt als Verzierungsmotive verwendet. Die direkte Nachahmung der Natur mit möglichster Beibehaltung von Form und Farbe führt zur naturalistischen Auffassung; den Aufbau eines Ornaments nach den Regeln der Rhythmik und Symmetrie im Sinne einer strengern Regelmäſsigkeit, als die zu Grunde liegenden natürlichen Motive sie bieten, bezeichnet man mit dem Ausdruck „Stilisieren". Natürliche Motive werden oft bis zur Unkenntlichkeit stilisiert.

Für die Wahl der verhältnismäſsig wenigen Motive, die aus dem überreichen Gebiet der Pflanzenwelt benützt werden, war teilweise die Schönheit der Form (der Blattschnitt, die Zierlichkeit der Ranken u. s. w.) maſsgebend, teils verdanken die Motive ihre Einführung in die Ornamentik dem Umstande, dass sie eine symbolische Bedeutung besitzen oder zuzeiten besessen haben.

Die dieser Unterabteilung beigegebenen Illustrationstafeln bringen zunächst den Akanthus und dann die weniger benützten oder nur bestimmten Stilen eigenen Pflanzenmotive zur Darstellung, und zwar zunächst nach ihrem natürlichen Vorkommen, also naturalistisch, im Anschlusse daran nach der Auffassung der verschiedenen Stile, also stilisiert, gezeichnet.

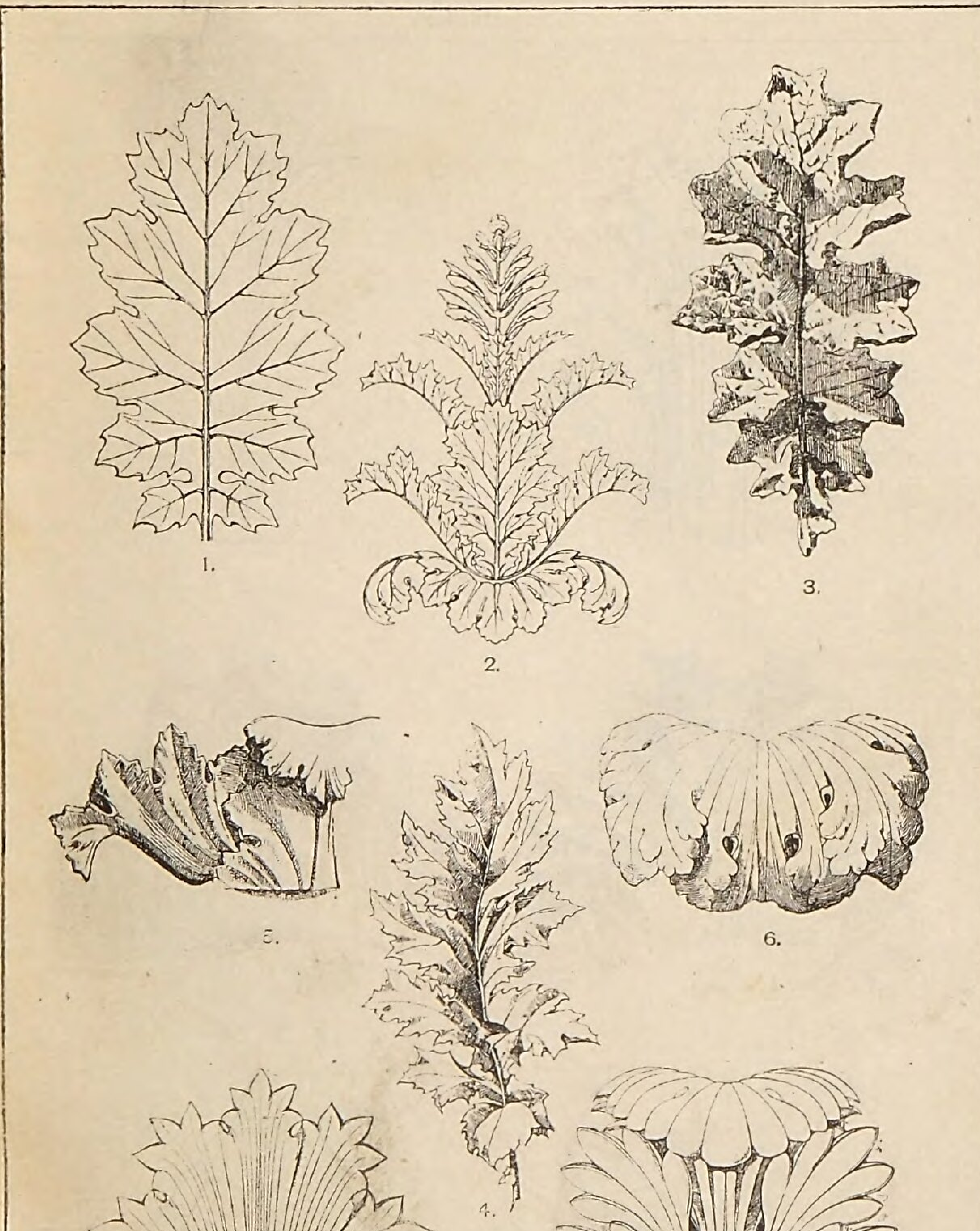
Das Akanthusblatt. (Tafel 21—23.)

Unter allen ornamentalen Pflanzenmotiven ist der Akanthus das meistverwendete, das konventionellste. Es kehrt seit seiner Einführung im griechischen Stile in allen Stilen des Abendlandes wieder. Eine

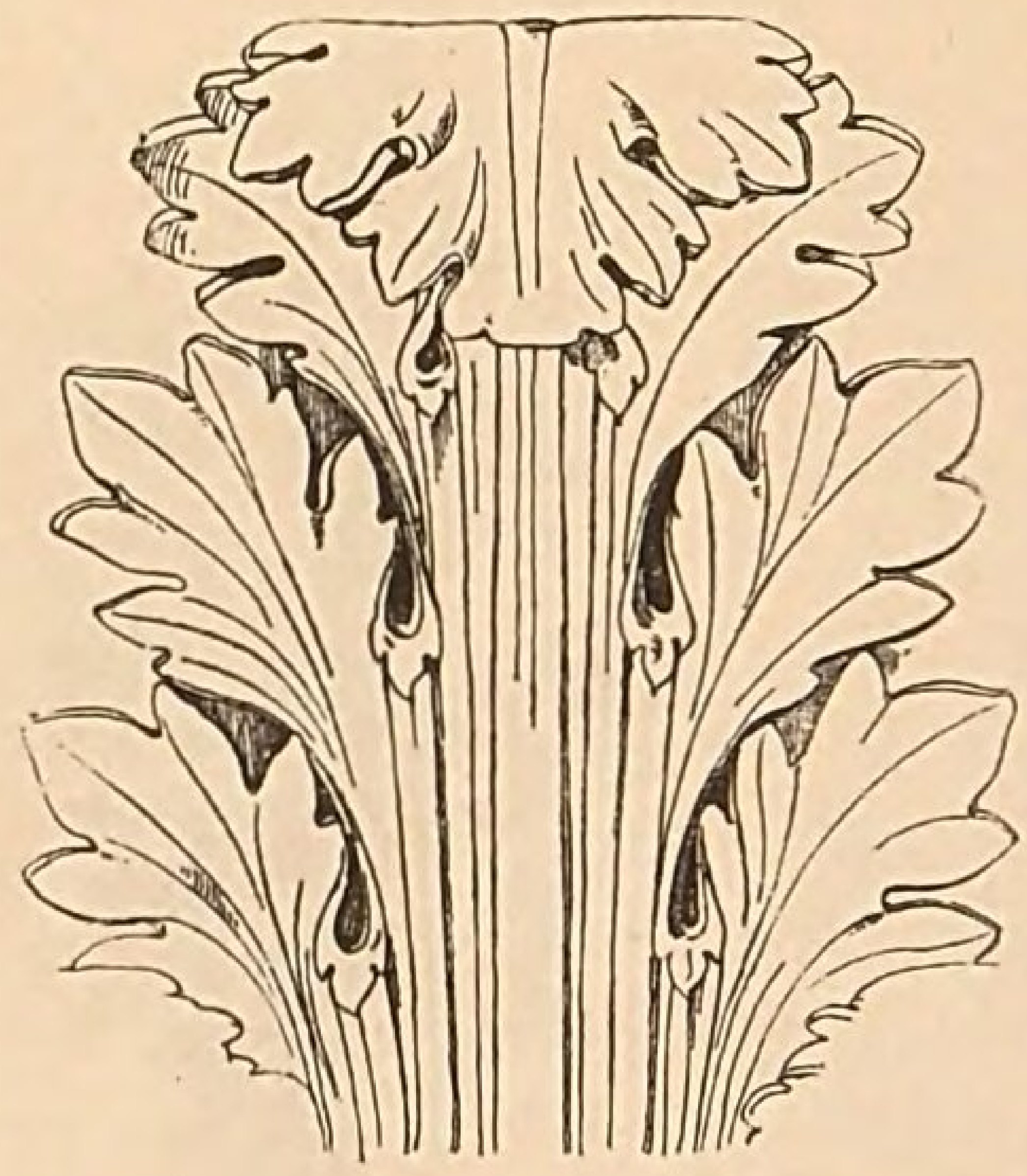
symbolische Bedeutung hat der Akanthus nie besessen; seine vielfache und vielartige Verwendung verdankt er seinen ornamental entwickelten, schöngezackten Blättern. Der Akanthus wächst im Süden Europas wild, während er bei uns blofs in botanischen Gärten zu finden ist. Es existiert eine Reihe verschiedener Arten, von welchen hier Erwähnung finden mögen: Acanthus mollis mit breiten, stumpfen Blattspitzen, Acanthus spinosus und spinosissimus mit spitzen und sehr spitzen, in Dornen verlaufenden Blattlappen und verhältnismäfsig schmäleren Blättern. Hauptsächlich ist es die Auffassung und Wiedergabe des Blattrandes, der sog. Blattschnitt, welcher für die einzelnen Stilperioden charakteristisch ist. Der griechische Stil verwendet mit Vorliebe spitze, starre Formen; im römischen Stil werden die Blattzipfel runder, breiter, zum Teil auch lebendiger bewegt; der byzantinische und romanische Stil kehren wieder zu steiferen, weniger fein gefühlten Formen zurück. Die gotische Periode, die neben der Verwendung einer Reihe von einheimischen Pflanzen auch den überbrachten Akanthus benutzt, bedient sich in ihrer ersten Zeit (Frühgotik) runder, knolliger Formen, in der Spätgotik dagegen bizarrer, langgestreckter, distelartiger Bildungen; in beiden Fällen ist die Gesamtauffassung mehr oder weniger naturalistisch, das Detail jedoch gewöhnlich bis zur Unkenntlichkeit stillisiert. Die das antike Ornament wieder aufnehmende Renaissanceperiode entwickelt das Akanthusornament, speziell das Rankenornament zur höchsten Vollendung; in den darauf folgenden Verfallstilen verschlechtert sich der Formalismus auch nach dieser Richtung. Die Ornamentik der Neuzeit sucht ihre Vorbilder so ziemlich in allen Stilen und erreicht in ihren Bildungen für gewöhnlich keinen ausgesprochenen, spezifisch modernen Charakter.

Tafel 21.

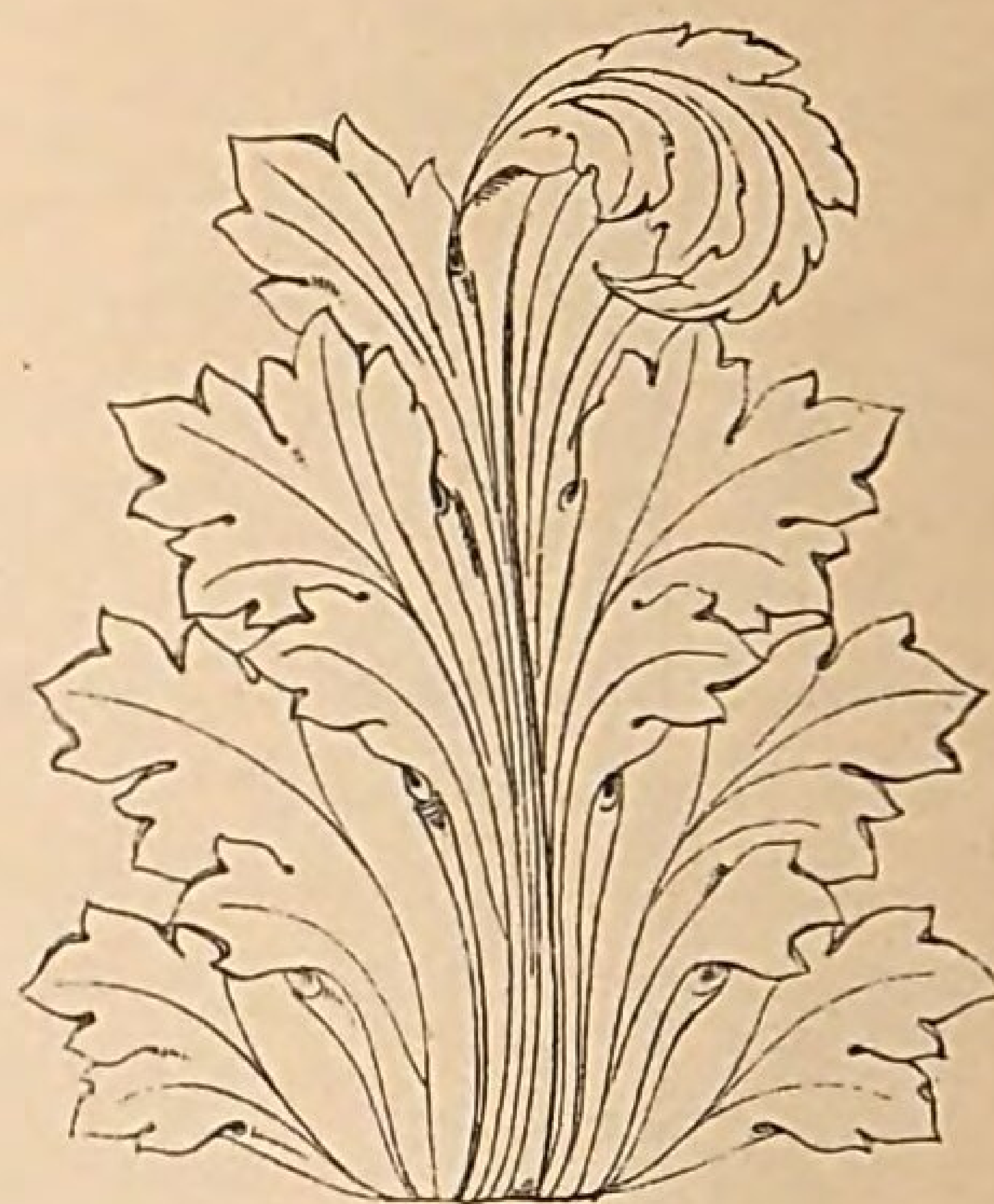
1. Blatt von Acanthus mollis, naturalistisch gezeichnet. (Jacobsthal.)
2. Akanthuskelch mit Blatt- und Blütenstand von Acanthus mollis, naturalistisch gezeichnet. (Jacobsthal.)
3. Blatt von Acanthus mollis, naturalistisch gezeichnet. (Raguenet.)
4. Blatt von Acanthus spinosus, naturalistisch dargestellt. (Gewerbehalle.)
5. Akanthuskelchpartie, von einer griechischen Stelenkrönung. (Raguenet.)
6. Überfall eines Akanthusblattes, von einem römischen Prunkkandelaber, im Museum des Vatikan.
7. Griechisches Akanthusblatt; schematisch gezeichnet. (Jacobsthal.)
8. Römisches Akanthusblatt, schematisch gezeichnet. Das Vorbild ist einem Säulenkapitäl vom Pantheon in Rom entlehnt. Charakteristisch und auf den Effekt der Fernwirkung berechnet sind die löffelförmige Abrundung und Aushöhlung der Blattspitzen, sowie die tiefen Einschnitte in den Blattwinkeln.



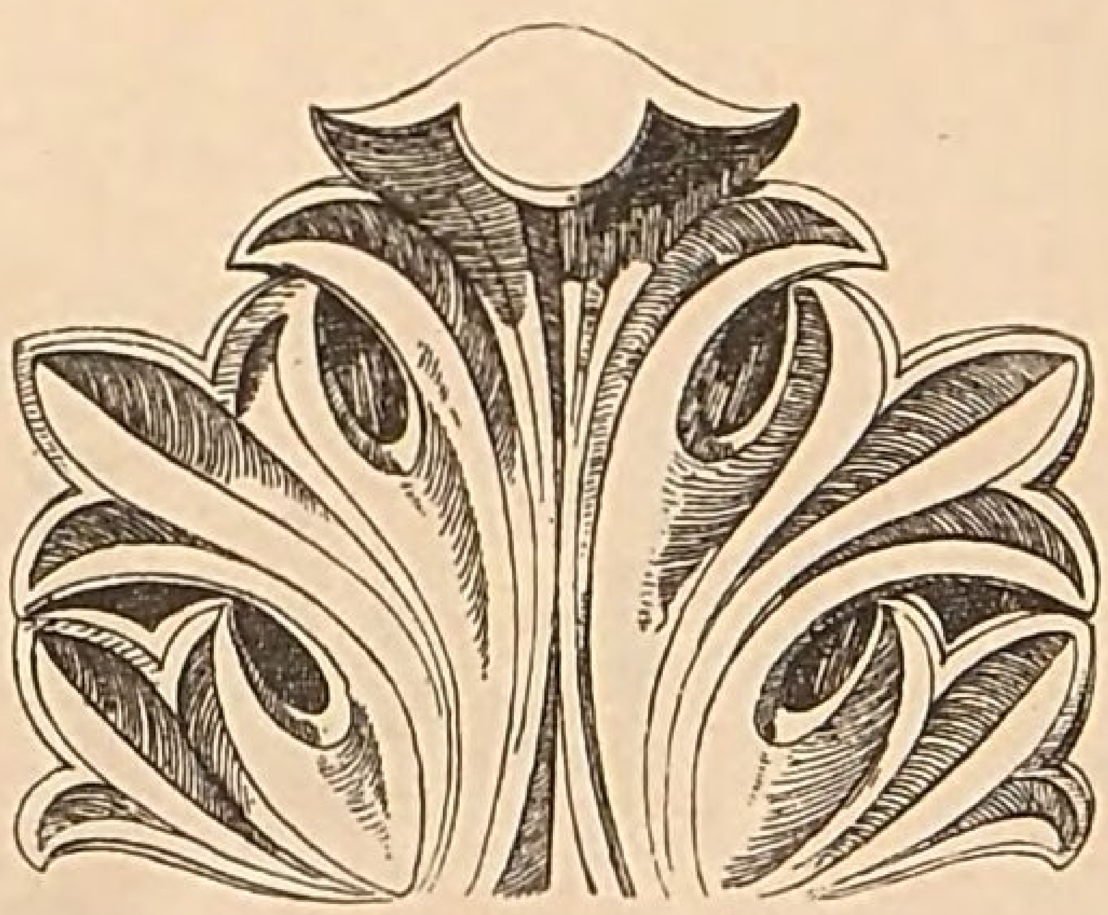
Das Akanthusblatt.



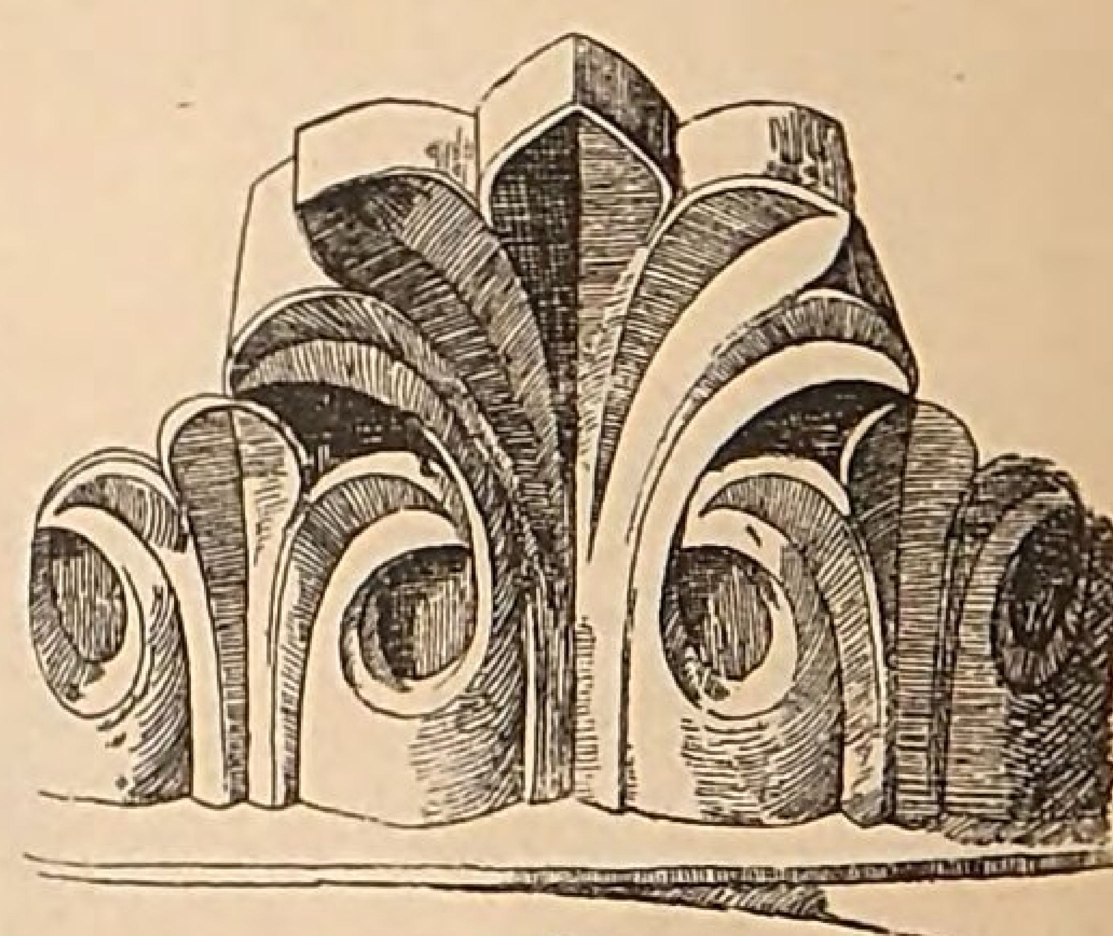
1.



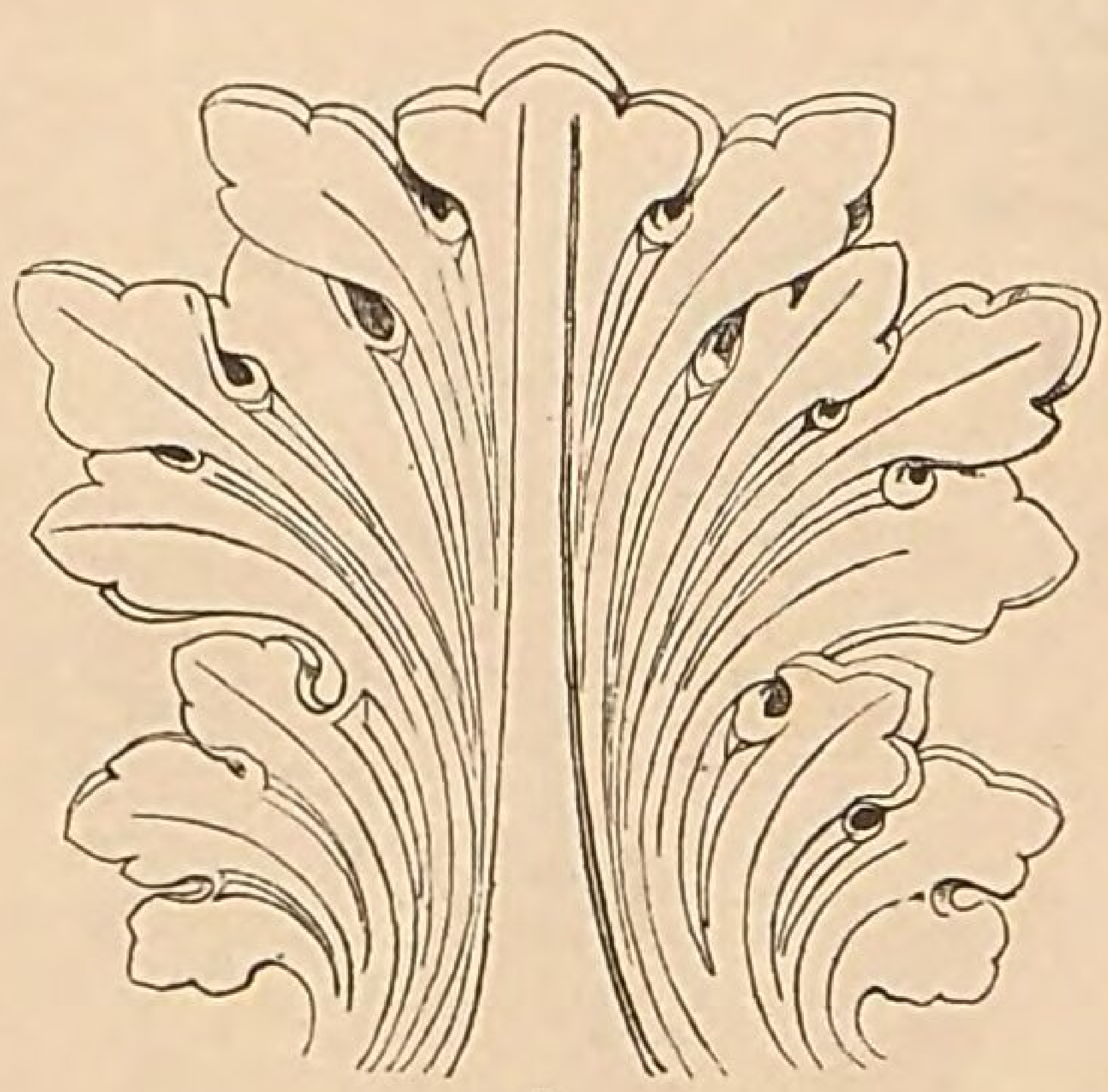
2.



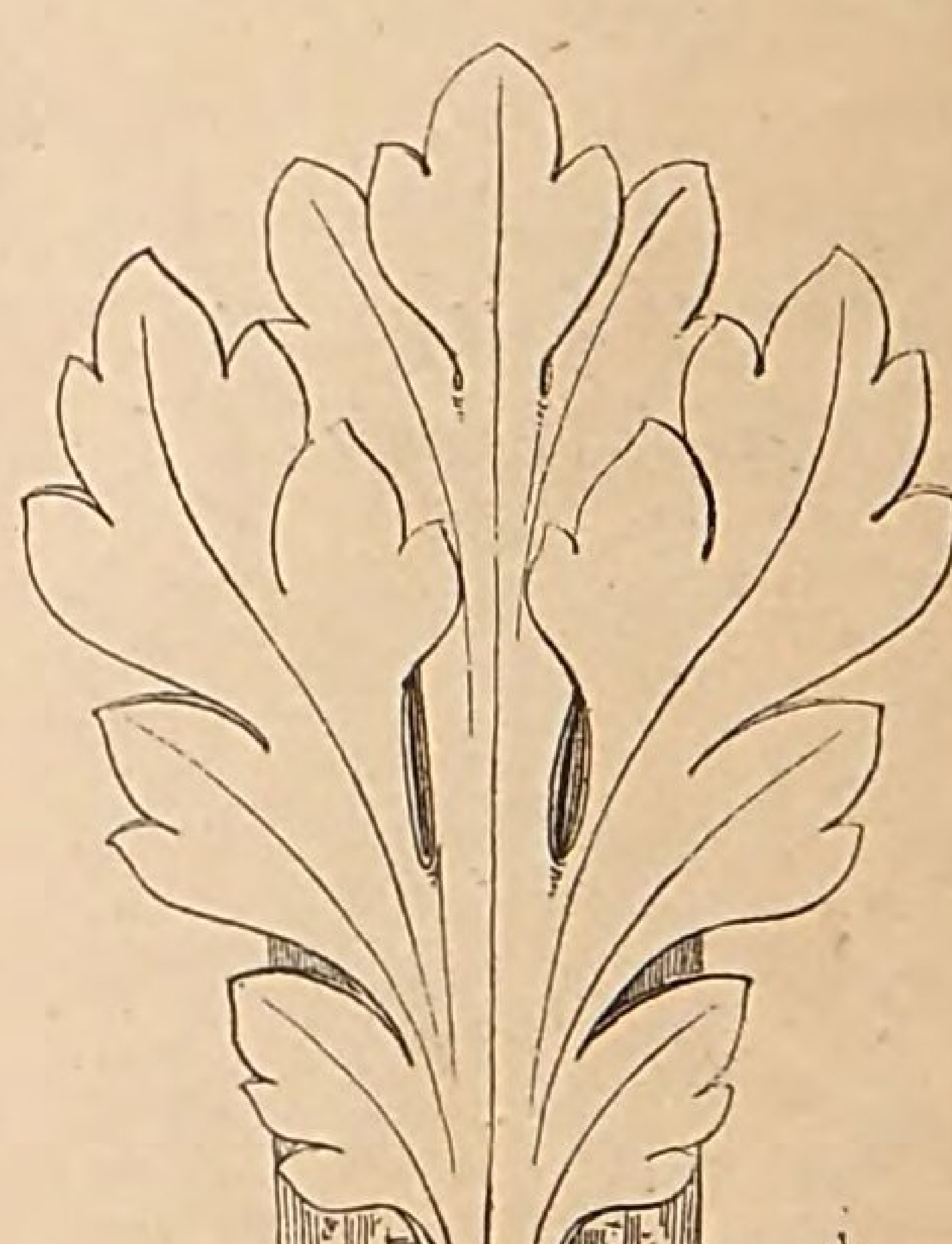
3.



4.

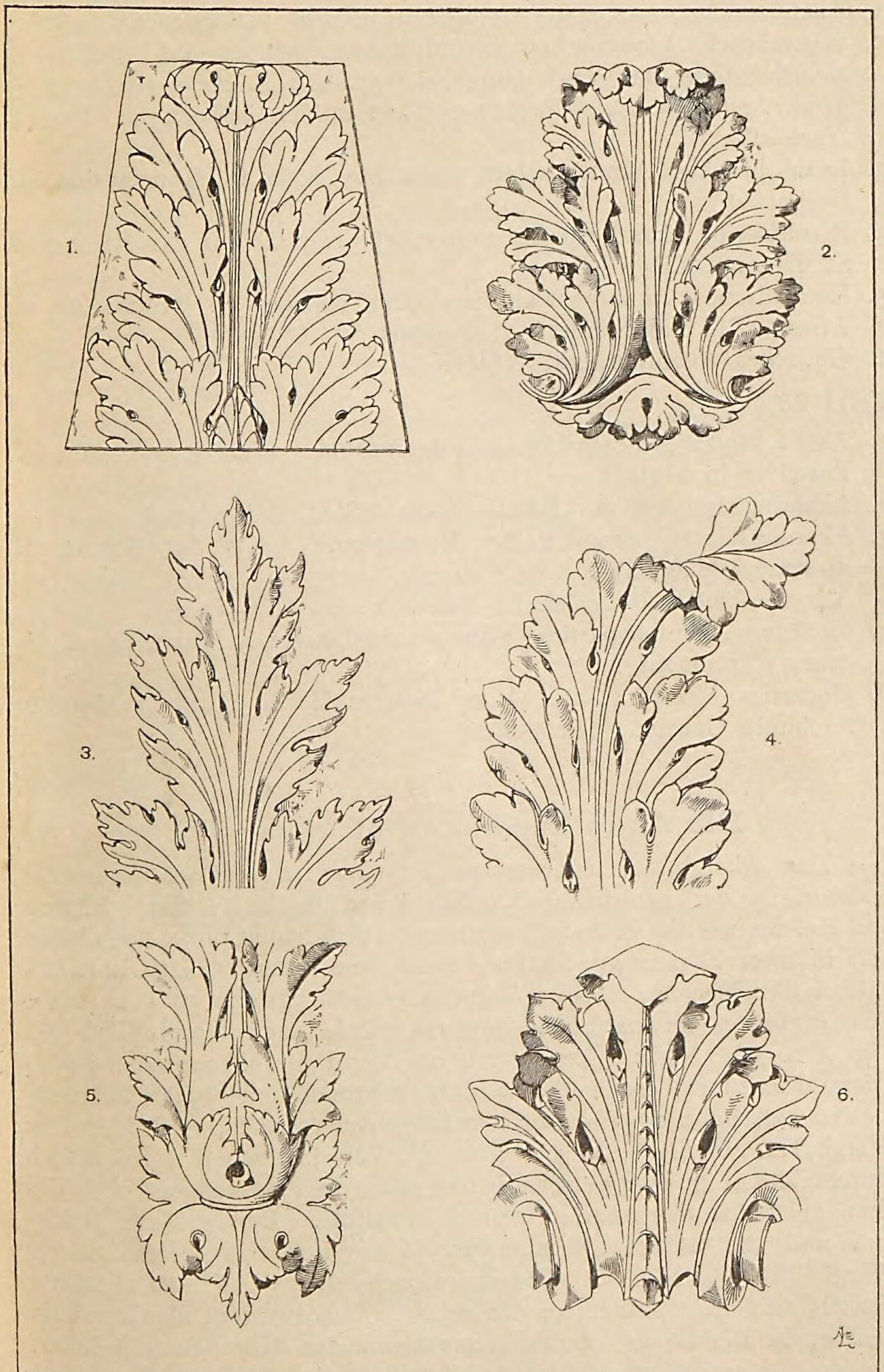


5.



6

Das Akanthusblatt.



Das Akanthusblatt.

Tafel 22.

1. Akanthusblatt von einem römischen Kapitäl. (Raguenet.)
2. Schematisch gezeichnetes Akanthusblatt, wie es auf römischen Reliefs häufig zur Verwendung gelangt ist, z. B. etwas reicher ausgeführt auf der sog. Florentiner Tafel in den Uffizien in Florenz. (Jacobsthal.)
3. Byzantinisches Akanthusblatt. Aus Sta. Sofia in Konstantinopel. (Raguenet.)
4. Romanische Akanthuspartie von einem Kapitäl aus der Kirche in St. Denis. (Lièvre.)
5. Romanisches Akanthusblatt aus dem Kloster St. Trophimus in Arles. XII. Jahrhundert. (Raguenet.)
6. Gotisches Akanthusblatt. (Lièvre.)

Tafel 23.

1. Akanthusblatt. Französische Renaissance. Aus der Kirche St. Eustache in Paris.
2. Akanthusblatt aus der Stilzeit Louis' XVI. (Raguenet.)
3. Akanthusblatt. Französische Renaissance. Aus der Kirche in Epernay. (Lièvre.)
4. Akanthusblatt. Französische Renaissance. (Gropius.)
5. Moderne Akanthuspartie. Vom neuen Louvre in Paris. (F. A. M. cours d'ornement.)
6. Modernes Akanthusblatt. Vom Theater Monte-Carlo in Monaco. Architekt Garnier. (Raguenet.)

Die Akanthusranke. (Tafel 24—26.)

Das Akanthusrankenornament ist eine freie künstlerische Erfindung, da der natürliche Akanthus keine Ranken treibt. Blumen und Kelche, wie sie im Akanthusornament sich häufig finden, schliefsen sich in ihrer Formenentwickelung meist dem Akanthusblattschnitt an, so frei dieselben im übrigen komponiert sein mögen und so wenig sich dieselben an natürliche Vorbilder anlehnen. (Vergl. Taf. 25, Fig. 2 u. 3.) Nicht selten treten im Akanthusrankenornament integrierend und mit demselben organisch verbunden andersartige Pflanzenmotive auf, beispielsweise Lorbeer, Eichenlaub, Epheu, Ähren u. a. m. (Vergl. Taf. 26, Fig. 2 u. 4.) Über die Verschiedenheit der formalen Durchbildung in den verschiedenen Stilen gilt im allgemeinen das oben anlässlich des Akanthusblattes Erwähnte. Den gröfsten Reichtum und die höchste Eleganz erzielt die italienische Renaissance. (Vergl. Taf. 25, Fig. 5.) Für die Epoche Louis' XVI. ist charakteristisch, wie die Spirallinien, die dem Rankenornament als Grundlage dienen, in die Länge gezogen, gewissermafsen elliptisch verschoben werden. (Vergl. Taf. 26, Fig. 4.)

Tafel 24.

1. Akanthusranke von der Bekrönung des Lysikratesdenkmals in Athen.
2. Akanthuskelch (Culot) aus einem römischen Rankenornament.
3. Partie einer römischen Akanthusranke. Von einer der sog. medicaeischen Platten (aufsteigende Akanthusornamente in riesigem Maſsstabe).
4. Ausläufer einer Akanthusranke. Bruchstück eines griechischen Reliefs. (F. A. M. cours d'ornement.)

Tafel 25.

1. Römische Akanthusrankenpartie von einer Marmorbiga. Nach der Art der Ornamentik zu schlieſsen, war dieselbe eine Nachbildung eines Originals in Erz.
2. Römische Akanthusrankenpartie von der sog. Florentiner Tafel, einem reich verzierten Marmorrelief in den Uffizien in Florenz. (Jacobsthal.)
3. Romanische Akanthusrankenpartie von einem Fries aus der Kirche in St. Denis. (Lièvre.)
4. Frühgotische Akanthusrankenpartie aus der Kirche Notre-Dame in Paris. (Lièvre.)
5. Renaissance-Akanthusrankenornament von einem Marmorrelief am Grabmal des Hieronimo Basso in Sta. Maria del popolo in Rom. Von Sansovino. (Gropius.)

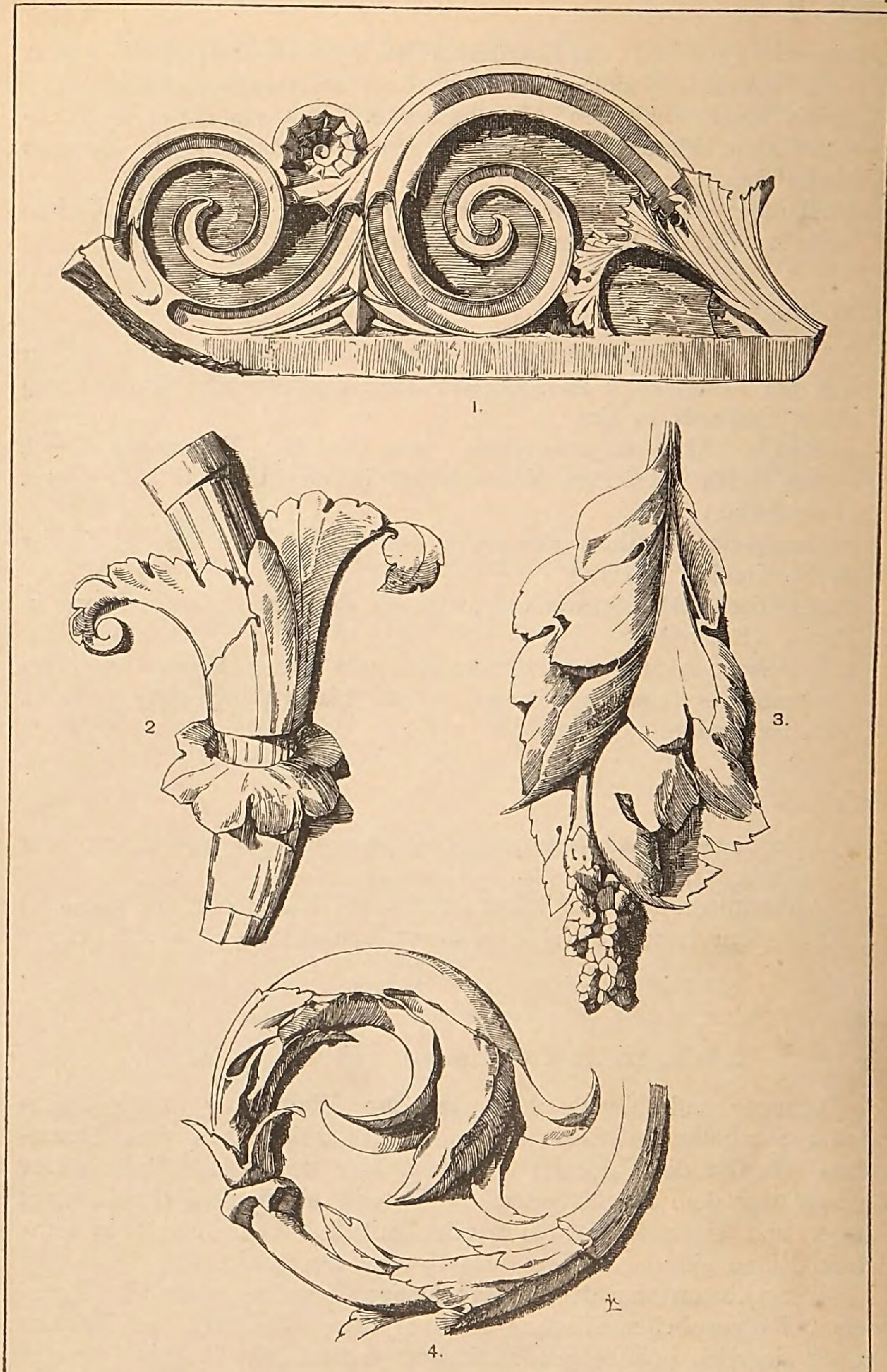
Tafel 26.

1—3. Renaissance-Akanthusdetails von einem Relief vom Lettner der Kathedrale in Limoges. (Lièvre.)
4. Akanthusranke im Stil Louis' XVI. (F. A. M. cours d'ornement.)
5. Modern französisches Akanthusrankenornament. (F. A. M.)

Lorbeer und Ölbaum. (Tafel 27, 28.)

Lorbeer und Ölbaum verdanken ihre Einführung in die Ornamentik symbolischen Beziehungen. Beide spielten in dem Baumkultus, wie ihn die Griechen betrieben, eine bedeutende Rolle. Der Lorbeer war dem Apollo geweiht. Er galt als Symbol der Sühne; Sänger und siegende Helden wurden mit ihm geschmückt; in ähnlichem Sinne gilt er bis heute als Symbol des Ruhms.

Der Ölbaum war der Athene heilig; Ölzweige galten als Siegespreis bei olympischen Spielen. In Rom trugen die zurückgebliebenen Diener siegreich heimkehrender, lorbeergeschmückter Helden Ölzweigkränze. Der Ölzweig ist das Symbol des Friedens.



Die Akanthusranke.

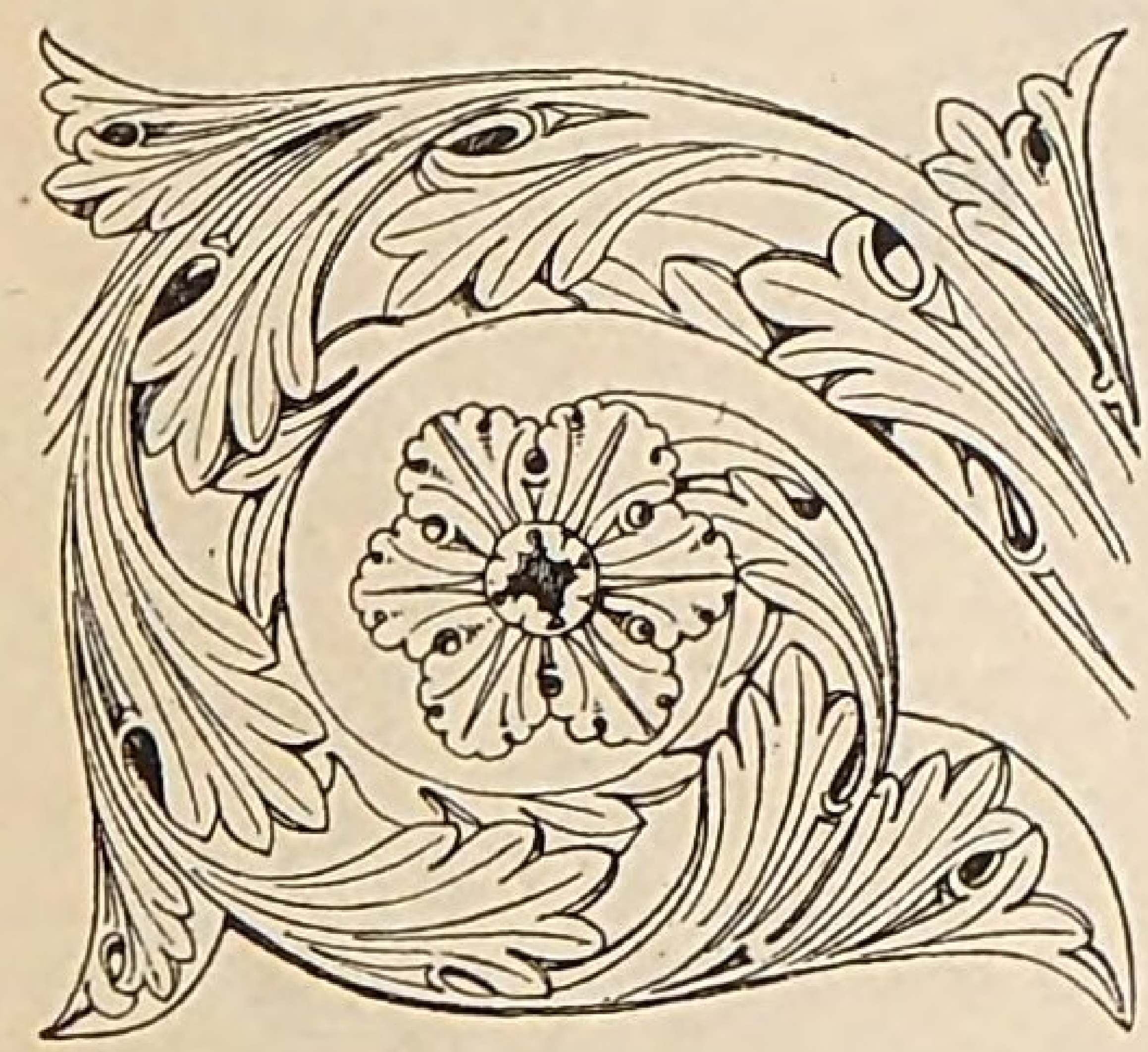
1.



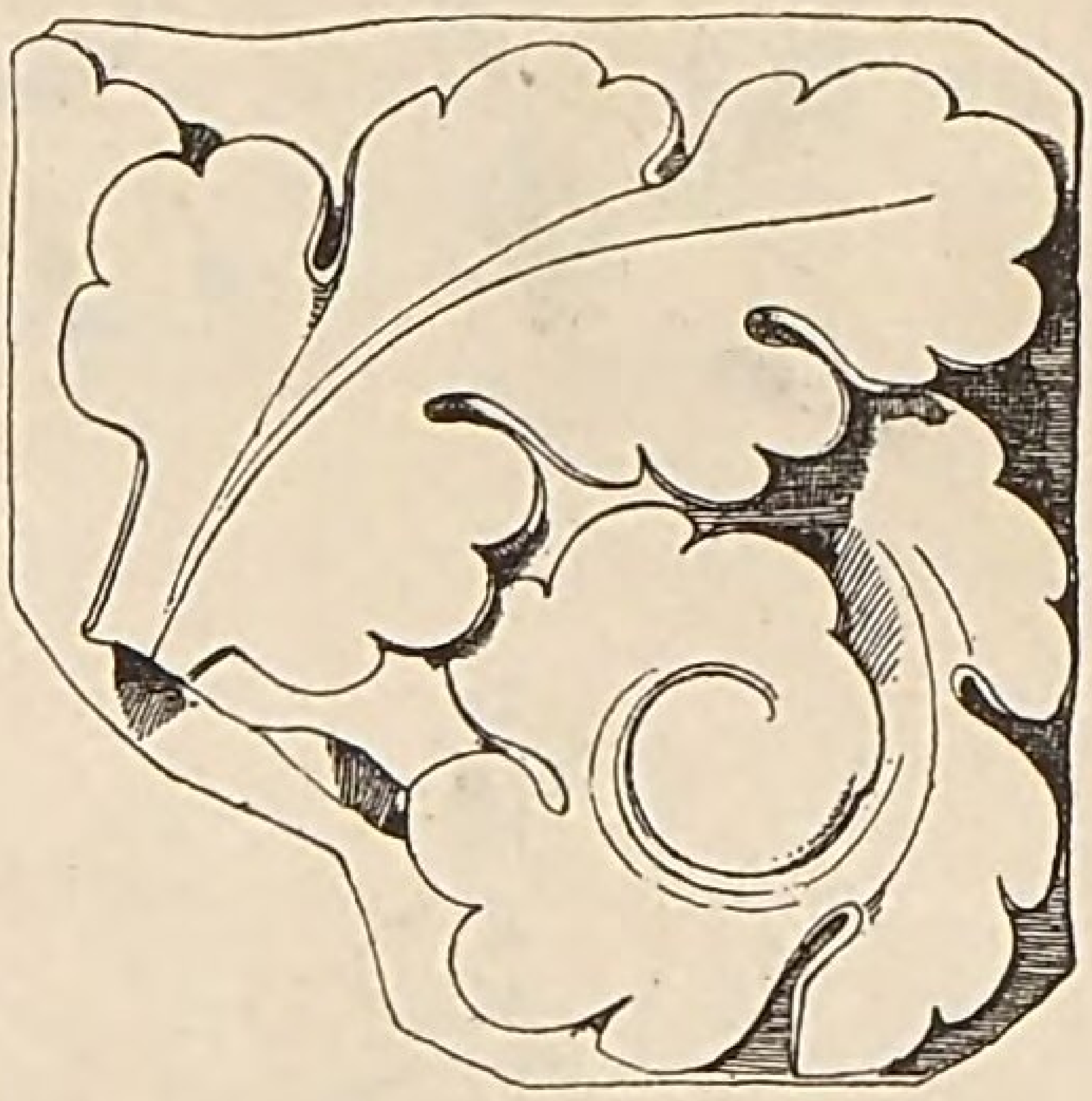
2.



3.



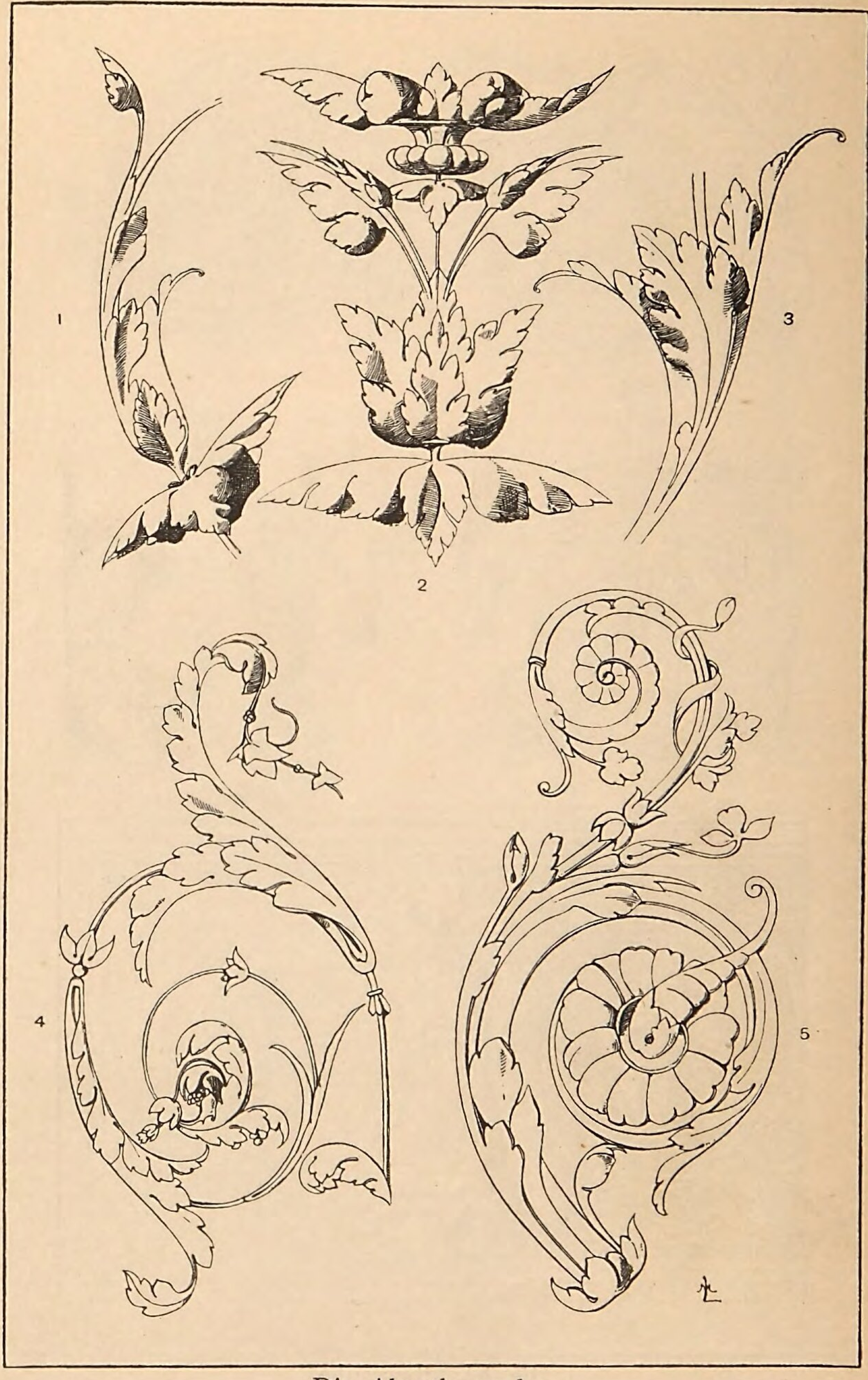
4.



5.



Die Akanthusranke.



Die Akanthusranke.

Tafel 27.

1. Lorbeer (Laurus nobilis). Immergrün; Blüten gelblich-weiſs; Früchte kugelig oder eirund, blauschwarz.
2. Ölbaum (Olea europaea). Immergrün; Blüten klein, weiſs; Früchte länglich-rund, grünlich oder schwarz. (Nach der Natur gezeichnet.)

Tafel 28.

1—2. Stilisierte Lorbeer- und Ölzweige von griechischen Vasenmalereien; Grund schwarz, Beeren weiſs, das übrige in der Farbe des Thons. (Owen Jones.)

3. Gekreuzte Lorbeerzweige von einer Trinkschale des Hildesheimer Silberfundes. Römisch. Original in Silber getrieben. Im Museum zu Berlin.
4. Lorbeerpartie von einem römischen Marmorrelief. Fragment.
5. Lorbeerzweig aus einer Intarsiafüllung im Palazzo ducale in Mantua. (Meurer.)
6. Lorbeerpartie aus einer Zwickelfüllung im Stile Louis' XVI. (Lièvre.)
7. Lorbeerfeston in Form eines Torus. Französische Renaissance.

Die Rebe. (Tafel 29, 30.)

Das Weinrebenornament ist, wenn auch gerade nicht allzu häufig vorkommend, in der Kunst eine gern angewendete Verzierungsform. Speziell die Antike und das Mittelalter bringen der Rebe eine gewisse Vorliebe entgegen.

In der Antike ist die Rebe (Vitis vinifera) ein bacchisches Attribut. Weinlaub und Epheu, wohl auch gemeinsam mit dem Lorbeer, umwinden die Stirnen der Bacchanten und Bacchantinnen und schmücken ihre Gefäſse und Geräte, den Thyrsusstab, den Kantharos u. s. w.

Die kirchliche Kunst des Mittelalters verwendet die Rebe zusammen mit Ähren als Symbol der Person Christi (Brot und Wein als Leib und Blut Christi) u. s. w.

In beiderlei Hinsicht, im antiken und mittelalterlichen Sinne, dient die Rebe auch den späteren Stilen und der modernen Kunst als Motiv.

Tafel 29.

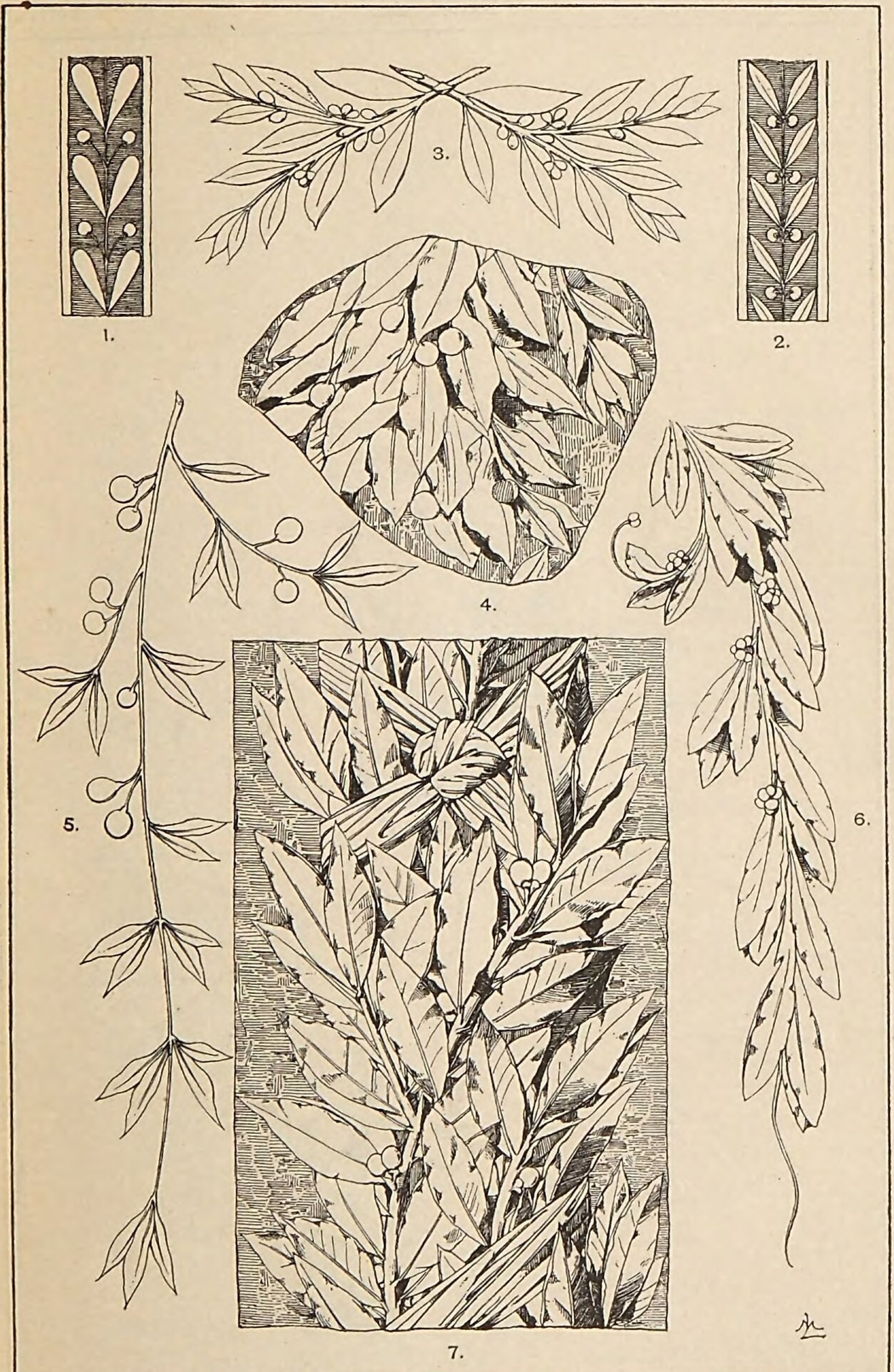
1. Naturalistischer Rebzweig. (Nach einem Naturabguss gezeichnet.)

Tafel 30.

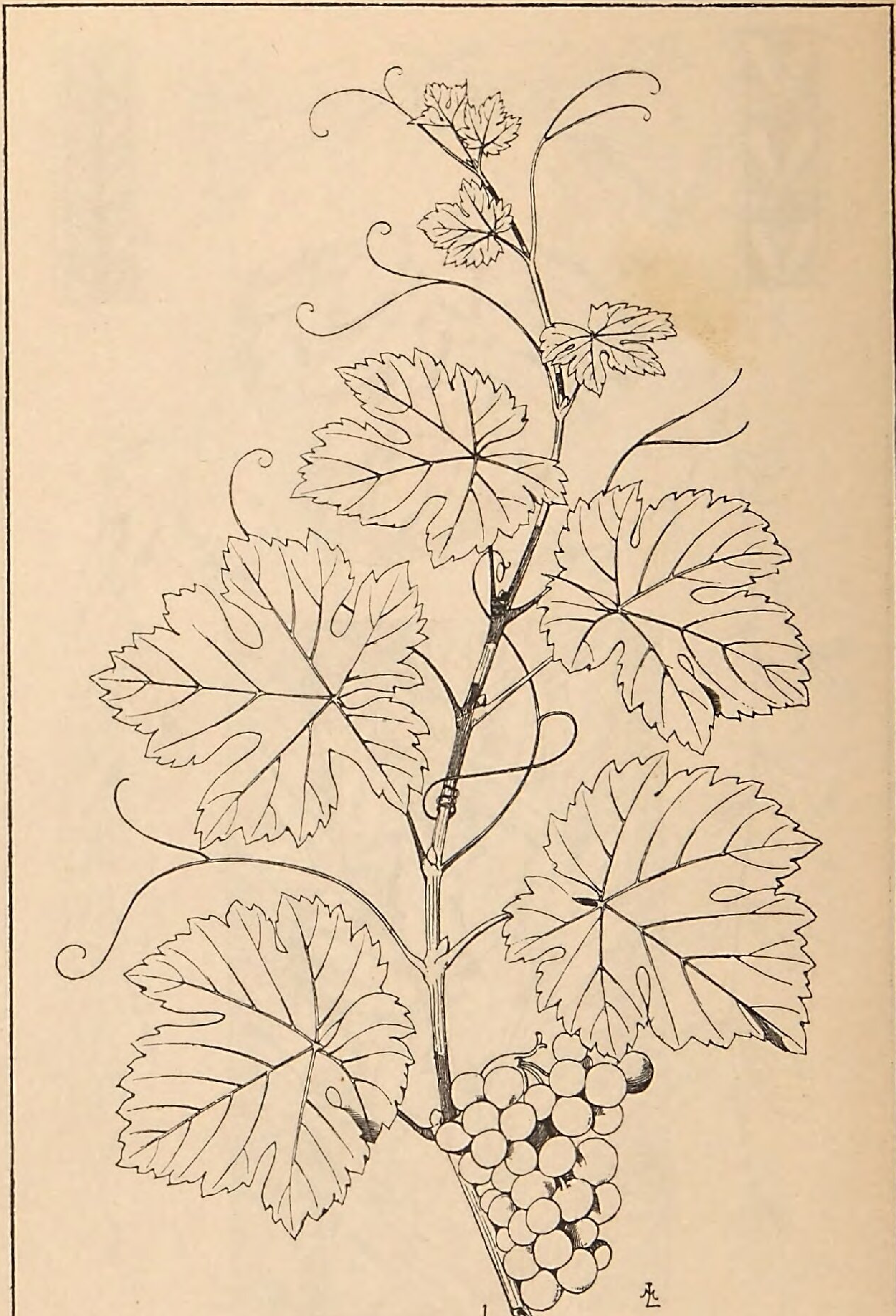
1. Rebenrankenornament vom Fragment eines römischen Reliefs.
2. Römisches Rebenornament. Fragment eines aufsteigenden Frieses.



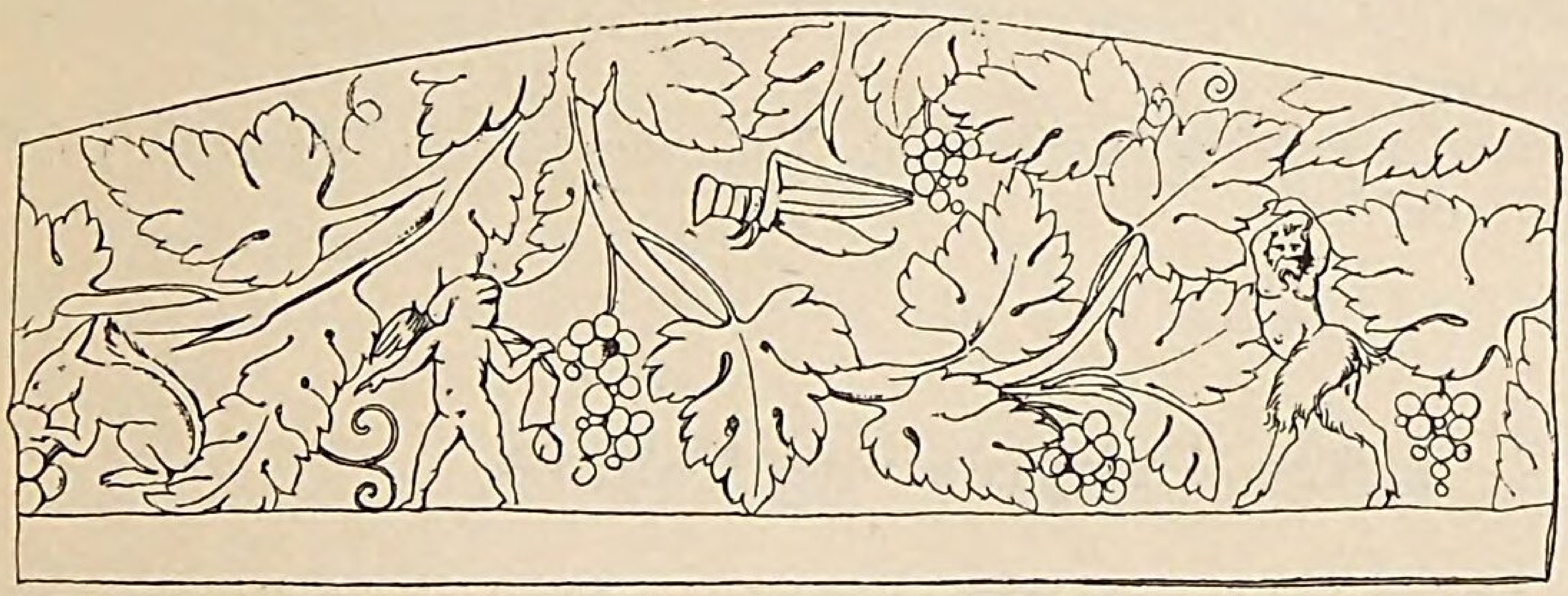
Lorbeer und Ölbaum.



Lorbeer und Ölbaum.

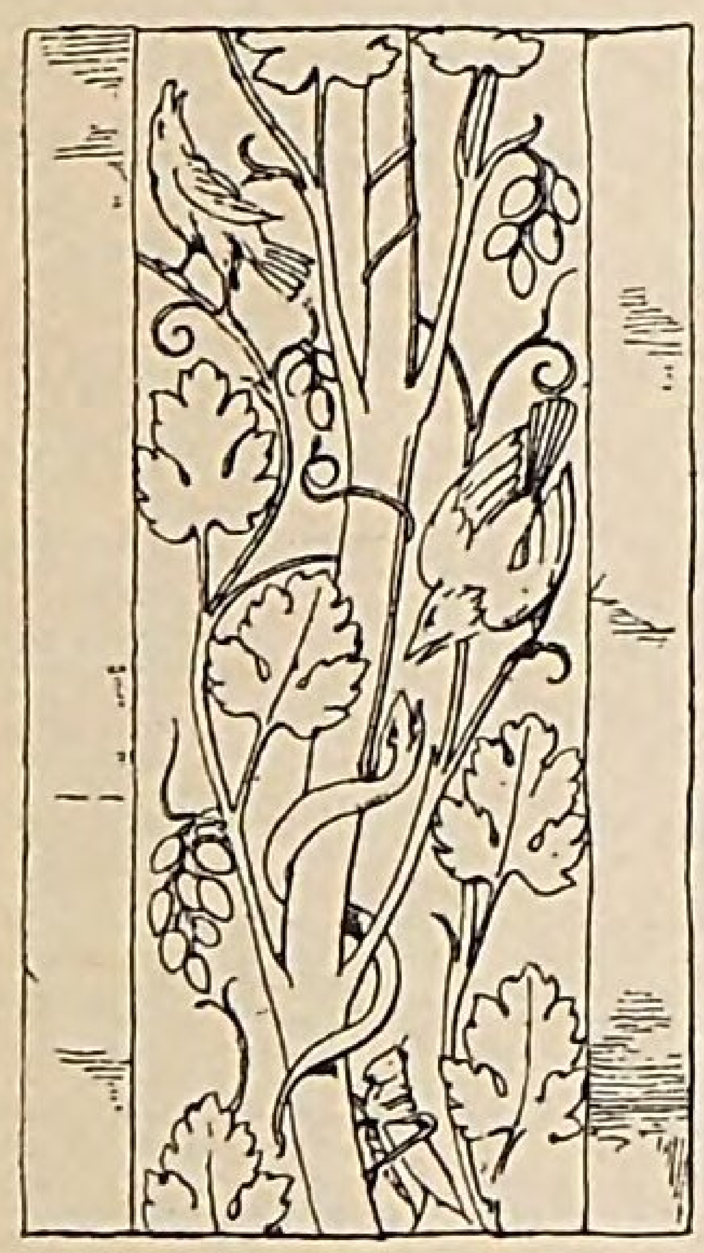


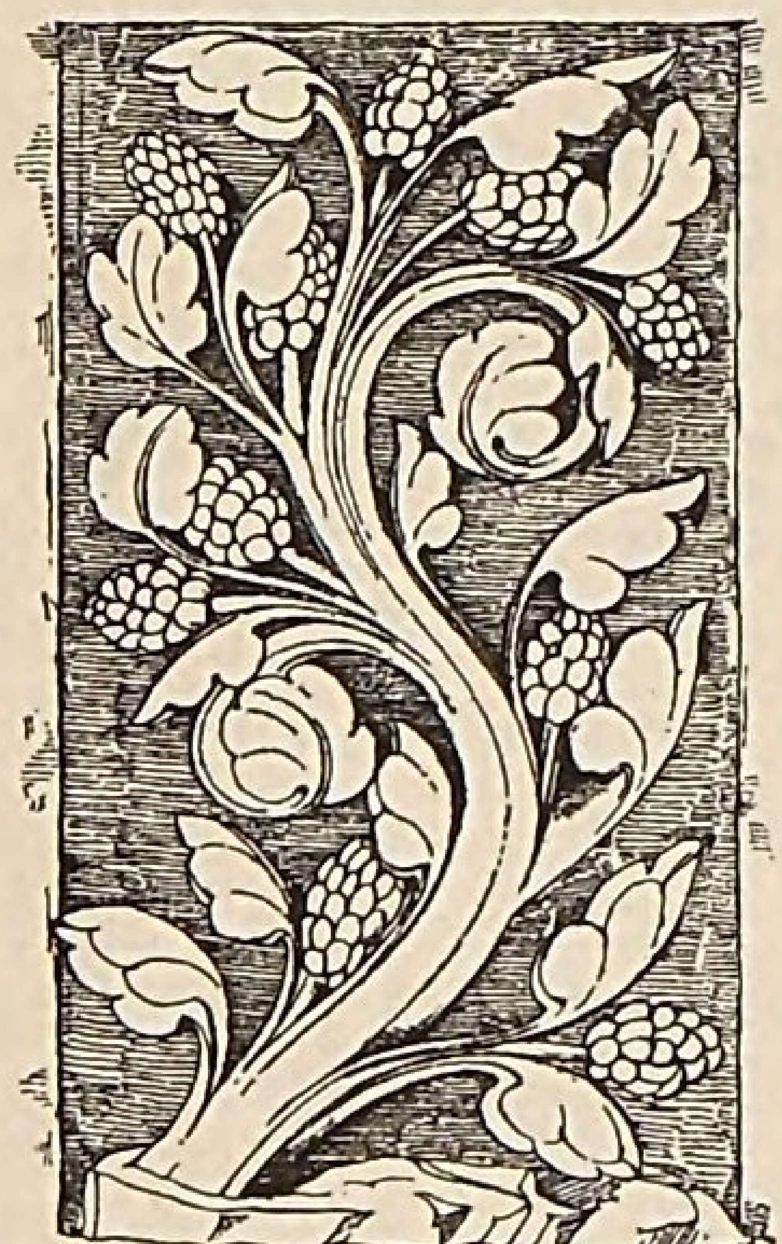
Die Rebe.



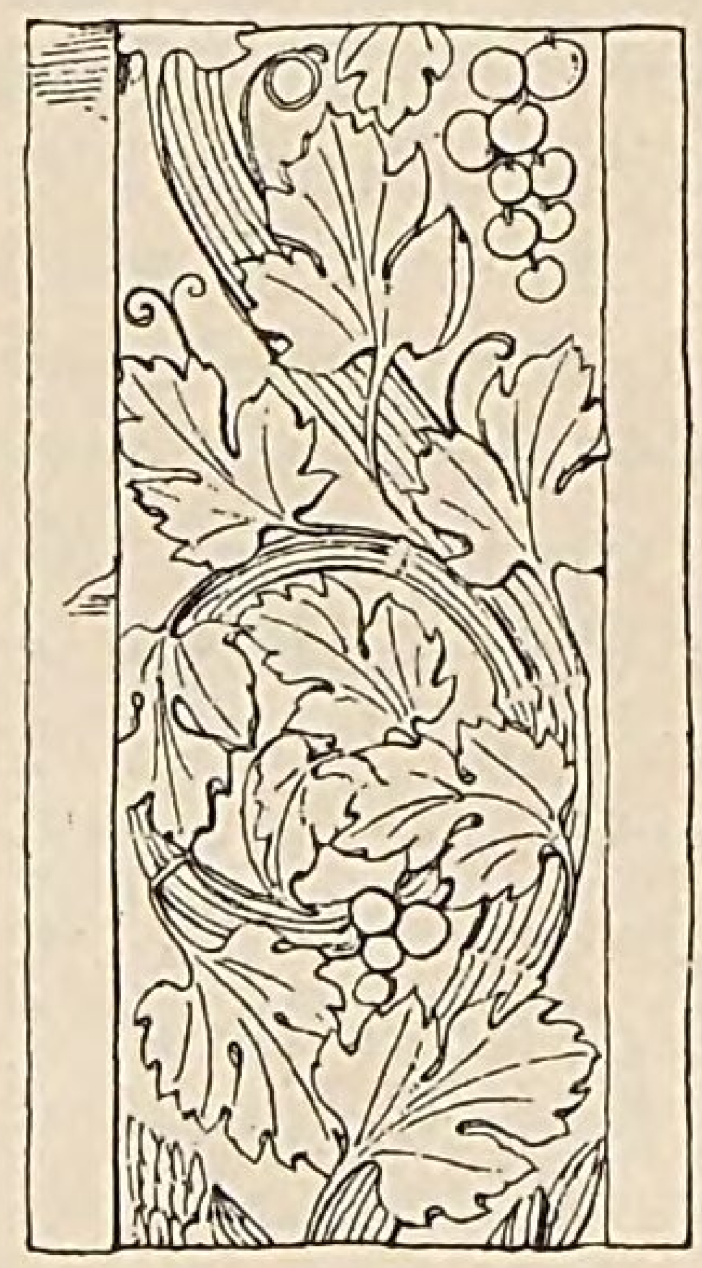
1.

2.

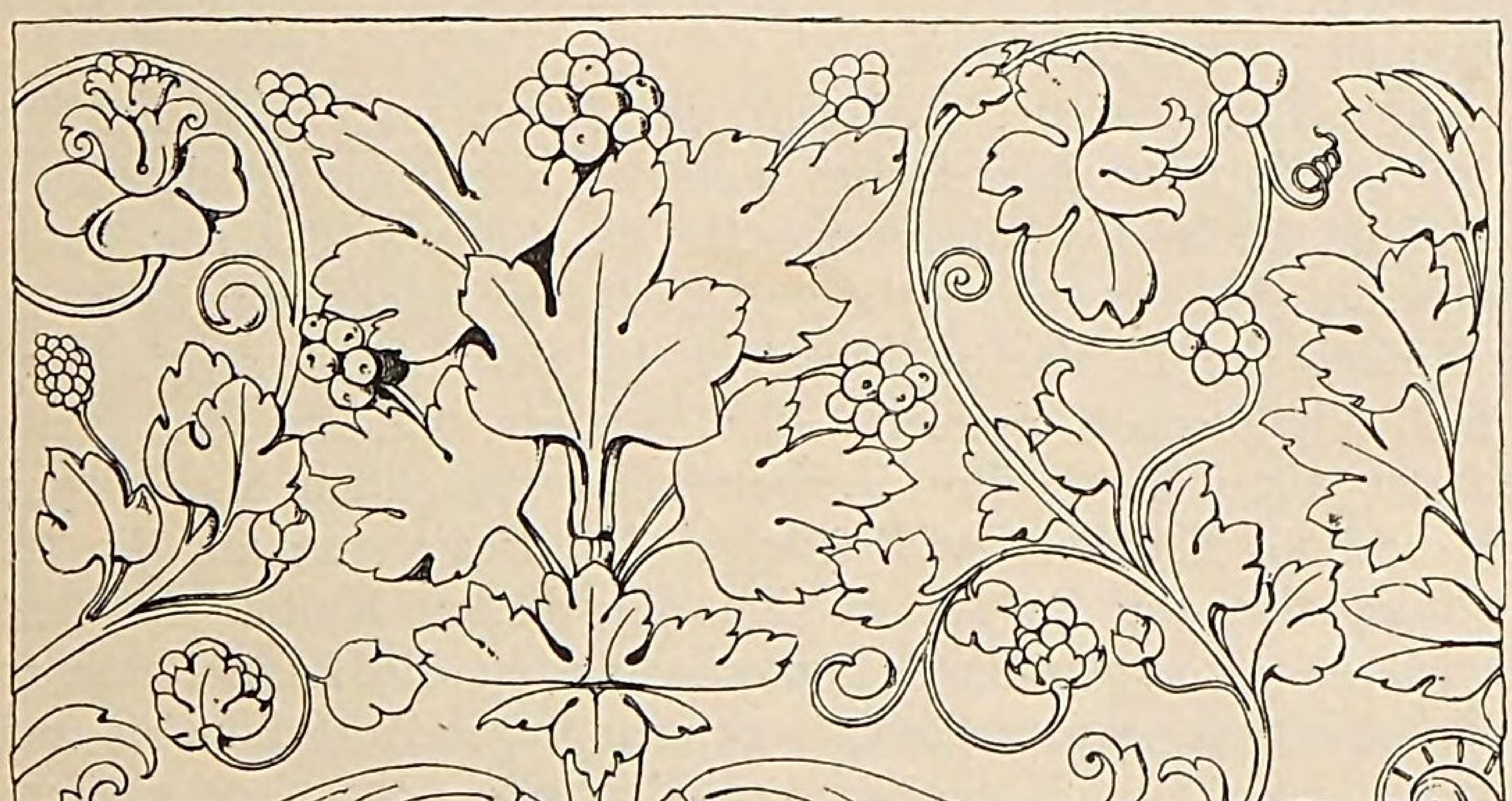




3.



4.



5.

Die Rebe.

3. Frühgotisches Rebenornament. Aus der Kirche Notre-Dame in Paris. (Lièvre.)
4. Renaissance-Rebenornament. Fragment einer italienischen Pilasterfüllung.
5. Renaissance-Rebenornament. Teil eines Frieses. Venedig. 16. Jahrh. (Gruner.)

Lotus, Papyrus und Palmen. (Tafel 31.)

Der Lotus und der Papyrus sind altorientalische Kulturpflanzen, die im Völkerleben der Ägypter, Inder, Assyrer u. s. w. eine bedeutende Rolle spielten. Die getrockneten Halme dieser Wassergewächse dienten als Brennmaterial und zur Herstellung von Matten und anderen Flechtwerken, ihre Wurzeln als Nahrungsmittel, das Mark der Schäfte als Lampendocht. Aus dem Papyrus wurde das Papier der Alten gefertigt. Hieraus erklärt sich ihre Verwendung in der ornamentalen Kunst der genannten Völker, die im ägyptischen Stile eine sehr ausgiebige ist. Löffel und andere Geräte erhalten die Form von Lotusblumen und Kelchen; das Säulenkapitäl ahmt die Lotusblume oder Knospe nach, der Säulenschaft gleicht einem umschnürten Bündel von Halmen; die Säulenbasis erinnert an die Wurzelblätter dieser Wasserpflanzen; die Wandmalerei benutzt Lotus- und Papyrus-Motive in umfassendster Weise. — Der Lotus war dem Osiris und der Isis geheiligt und galt als Symbol der wiederkehrenden Befruchtung des Landes durch den Nil und in höherem Sinne als Sinnbild der Unsterblichkeit.

Das Geschlecht der Palmen, im Orient und im Süden Europas nur wenige Vertreter aufweisend, spielt in der ornamentalen Kunst insofern eine Rolle, als Palmzweige für die Bildung der sog. Palmetten mafsgebend gewesen sein dürften. Palmblätter oder Palmzweige fanden beim Einzug der Könige in Jerusalem, bei den Osirisfesten in Ägypten, bei den olympischen Spielen Griechenlands und bei den Triumphzügen des alten Roms ihre Verwendung. Sie galten als Zeichen des Sieges und als Zeichen des Friedens. Mit Beziehung auf die letztere Bedeutung sind die Palmen in den christlichen Kultus mit herübergebracht. — Ornamentale Anwendung finden die Palmblätter in der Periode der Spätrenaissance und den ihr folgenden Stilen bis auf den heutigen Tag. Die symbolische Bedeutung im höheren Sinne als Zeichen des ewigen Friedens räumt dem Palmwedel in der modernen Kunst Platz ein auf Grabdenkmälern und ähnlichen Monumenten. Ihrer dekorativen Wirkung wegen sind getrocknete Palmwedel neben Gräserbüscheln u. s. w. im dermaligen Ausstattungswesen künstlerisch durchgeführter Räume in Mode.

Tafel 31.

1. Naturalistisch gezeichnete Lotusblume (Nymphaea Nelumbo — Indische Seerose).
2. u. 3. Unter-Ende des Schaftes und halbgeöffnete Knospe der Papyrusstaude naturalistisch dargestellt. (Cyperus Papyrus L. — Papyrus antiquorum Willd.)
4. Stilisierter Lotus und Papyrus von einer ägyptischen Wandmalerei. (Owen Jones.)
5. Wedel einer Arekapalme (Areca rubra — in Asien als Baum, sog. Pinang). Ähnliche Wedel haben die Arten Chamaedorea und Phoenix.
6. Blatt einer Fächer- und Schirmpalme (Corypha australis). Gleich gestaltete Blätter weisen die Arten Latania, Chamaerops, Borassus u. a. auf.

Der Epheu. (Tafel 32.)

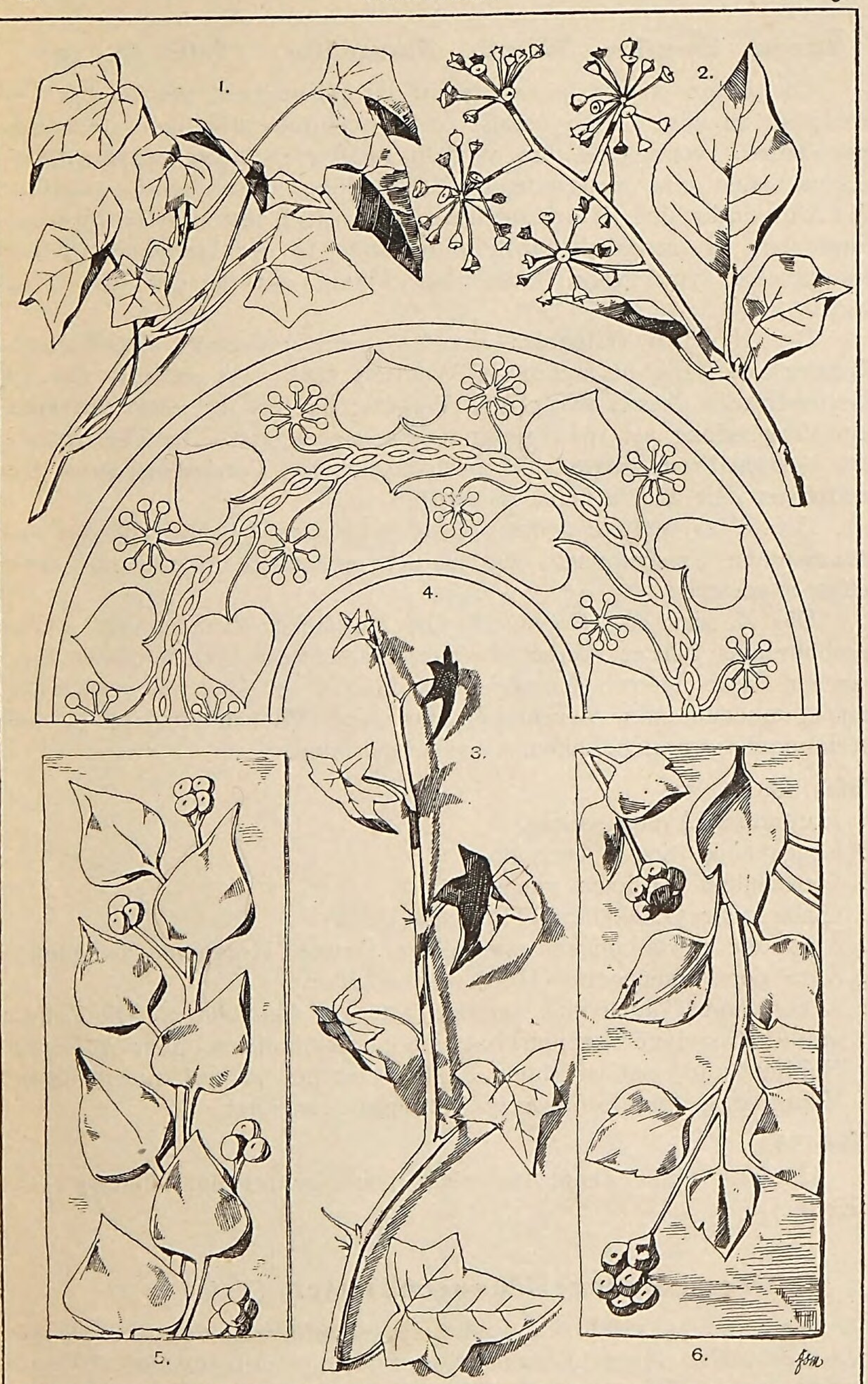
Der Epheu (Hedera Helix) ist ein im Orient, in Nordafrika, Süd- und Mitteleuropa, sowie in England heimischer, immergrüner Kletterstrauch, der unter Umständen auch ein baumartiges Wachstum entfaltet. Er war im Altertum dem Bacchus geheiligt. Aus Epheuholz wurden Becher zum Zwecke des Weinfiltrierens gefertigt. Als bacchisches Attribut umwindet der Epheu den Thyrsusstab, welchen Bacchanten und Bacchantinnen bei Aufzügen und Tänzen in den Händen schwangen. Auf antiken Gefäſsen ist der Epheu ein häufiges Dekorationsmittel. Auch gilt er als Symbol der Freundschaft, speziell des Schwächern zum Stärkern. — Die Blätter des Epheu sind von der verschiedensten Form. Für gewöhnlich breit, fünflappig, treten an den Enden junger Triebe auch langgespitzte, spieſsförmige Bildungen auf; an blütentreibenden Zweigen gestalten sich die Blätter ganzrandig, herzförmig, elliptisch oder eiförmig zugespitzt. Die letzteren Formen hat speziell die antike Kunst verwendet.

Tafel 32.

1. Naturalistischer Epheuzweig mit breitgelappten Blättern.
2. Abgeblühter Epheuzweig mit elliptisch zugespitzten Blättern.
3. Naturalistischer Epheuzweig mit spitzgelappten, der Spieſsform sich nähernden Blättern.
4. Verzierung der um den Hals herumliegenden Partie einer griechischen Hydria. Original in der Campanasammlung. (L'art pour tous.)
5. Obere Partie einer pilasterartigen Füllung. Antik.
6. Bruchstück der Verzierung eines römischen Säulenschaftes. Original im Museum des Vatikan in Rom.



Lotus, Papyrus und Palmen.



Der Epheu.

Ähren, Hopfen, Winde, Zaunrübe. (Tafel 33, 34.)

Die Ähre konnte in anbetracht der Wichtigkeit, welche der Getreidebau zu allen Zeiten besaſs, von der Ornamentik nicht unbeachtet bleiben, wenngleich ihre verhältnismäſsig geringen ornamentalen Eigenschaften eine weitgreifende Verwendung ausschlieſsen mussten. Die Ähre findet sich als ornamentaler Bestandteil, mit anderen Motiven kombiniert, in verschiedenen Stilen benützt. In der kirchlichen Kunst hat dieselbe symbolische Bedeutung. (Vergl. das bei der Rebe Gesagte.)

Der Hopfen (Humulus Lupulus), eine bekannte einheimische Kulturpflanze, die in sumpfigen Wäldern auch wild auftritt, ist ein Kletterstrauch, dessen malerische Veranlagung ihn für eine ornamentale Verwendung als wohl geeignet erscheinen lässt. In Verbindung mit Gerstenähren findet sich derselbe in der Verzierungskunst der modernen Zeit auf Seideln, Bierkrügen u. a.

Die Winde (Convolvulus), eine einheimische Schlingpflanze von ornamentaler Erscheinung, wird in der modernen Ornamentik nicht selten angewandt.

Die Zaunrübe (Bryonia). Die zierlichen Ranken und schön geschnittenen Blätter dieser Kletterpflanze sowie verschiedener verwandter Arten bieten ein ergiebiges Motiv, so dass die verhältnismäſsig unbedeutende Anwendung, die diese Pflanzen bis jetzt in der Ornamentik gefunden haben, verwundern muss.

Tafel 33.

1. Haferähre (Avena sativa).
2. Roggenähre (Secale cereale).
3. Weizenähre (Triticum vulgare).
4. Spelz- oder Dinkelähre (Triticum Spelta.)
5. Ähre der gewöhnlichen zweizeiligen Gerste (Hordeum distichum).
6. Ähre der Pfauengerste (Hordeum zeokriton).
7. Ackerwinde (Convolvulus arvensis) mit rötlichen Blüten. Die Zaunwinde (Convolvulus sepium) hat einen ganz ähnlichen, aber gröſseren Habitus und weiſse Blüten. Die Gruppe ist frei nach einem Naturabguss von Bofinger in Stuttgart gezeichnet.

Tafel 34.

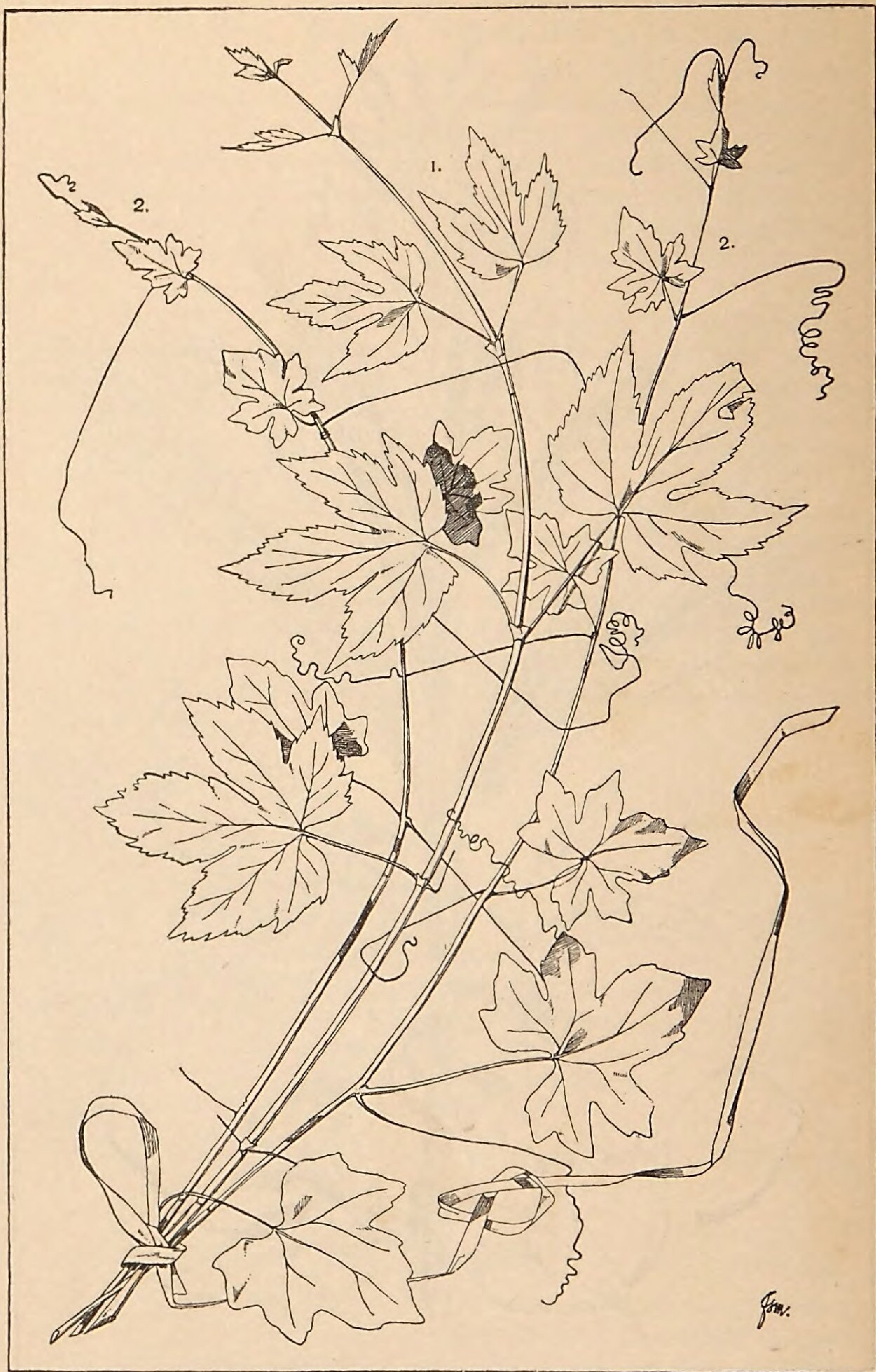
Hopfen- und Zaunrübenzweige, nach gepressten Pflanzen gezeichnet.

Verschiedene Pflanzenblätter. (Tafel 35.)

Die Tafel 35 stellt eine Reihe der verschiedenartigsten Pflanzen dar, die infolge ihres Blattschnittes und ihrer ornamentalen Veranlagung in der Kunst zum Teil längst verwendet werden, zum Teil verwendet zu werden verdienten.



Ähren und Winde.



Hopfen und Zaunrübe.

Die Eiche, die Königin der einheimischen Bäume, Symbol der Kraft und Stärke, im Altertum der Baum Jupiters, hat in allen abendländischen Stilen vereinzelt ornamentale Verwendung gefunden. Eichenlaub und wohl ebenso häufig die Blätter des Maſsholders haben in der Frühgotik eine nicht unwesentliche Rolle gespielt, in der sie uns in Friesen, Simsen und Kapitälbildungen öfters begegnen. Wenn das Eichenornament in gewissen Arbeiten der italienischen Renaissance häufig wiederkehrt, so hängt dies mit dem Umstande zusammen, daſs die Eiche das Wappenzeichen des Geschlechtes della Rovere war (Redendes Wappen: Róvere = Steineiche; zwei Träger dieses Namens haben als Sixtus IV. und Julius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen). Auf Medaillen und Münzen sind Eichenzweige und Kränze, dann und wann mit Lorbeer gepaart, eine nicht seltene Verzierung.

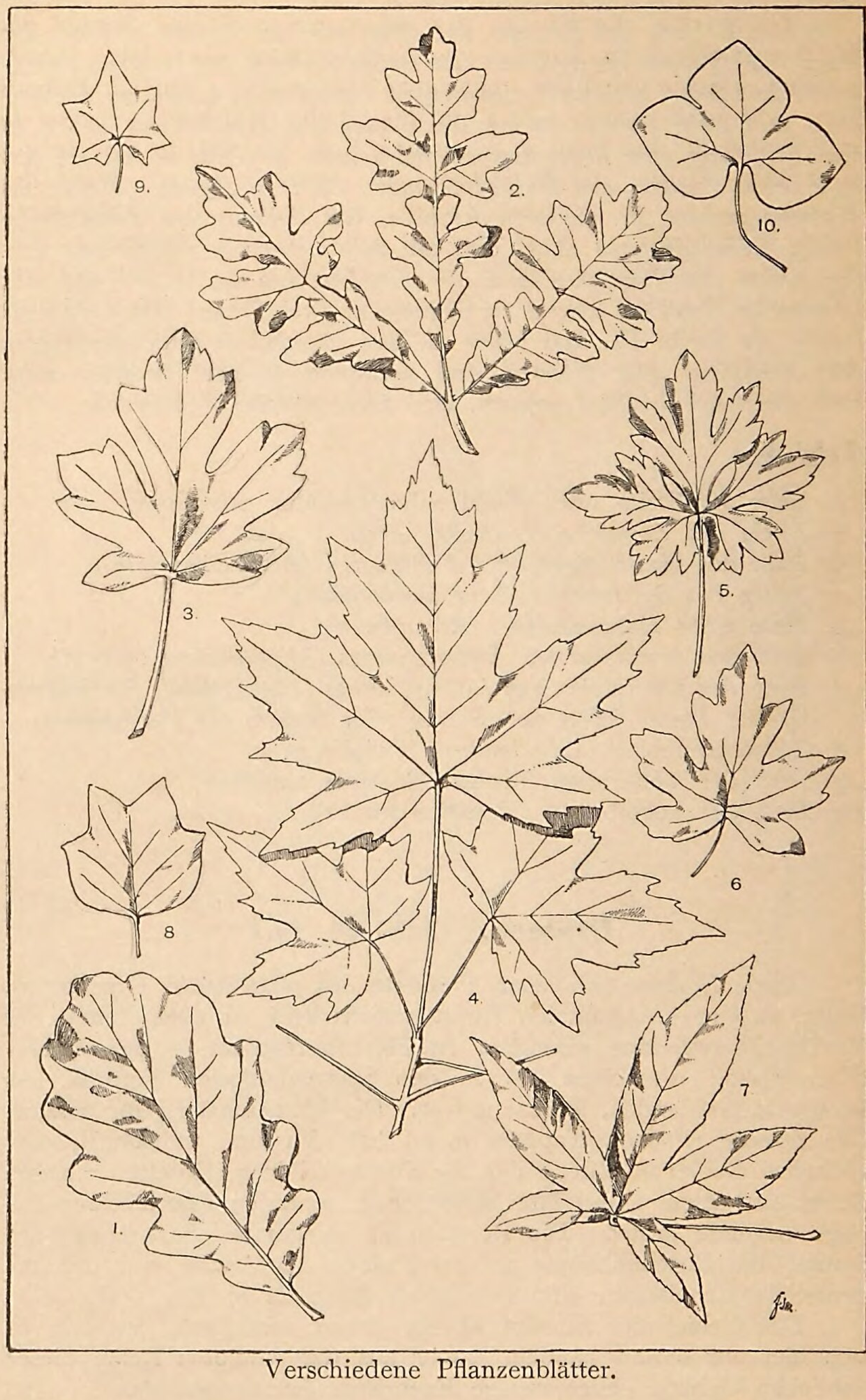
Tafel 35.

1. Blatt der Stein- oder Wintereiche (Quercus sessiliflora).
2. Zweig der Zerreiche (Quercus cerris).
3. Blatt des Maſsholders oder Feldahorns (Acer campestre).
4. Zweig des Spitzahorns (Acer platanoïdes).
5. Blatt einer Hahnenfuſsart (Ranunculus).
6. Blatt des orientalischen Amberbaumes (Liquidambar orientale).
7. Blatt des amerikanischen Amberbaumes (Liquidambar Styraciflua). (Dieser Baum liefert den Storax oder Styrax, ein Gummiharz).
8. Tulpenbaumblatt (Liriodendron Tulipifera).
9. Blatt der kletternden Mikania (Mikania scandens).
10. Blatt der Leberblume (Hepatica triloba).

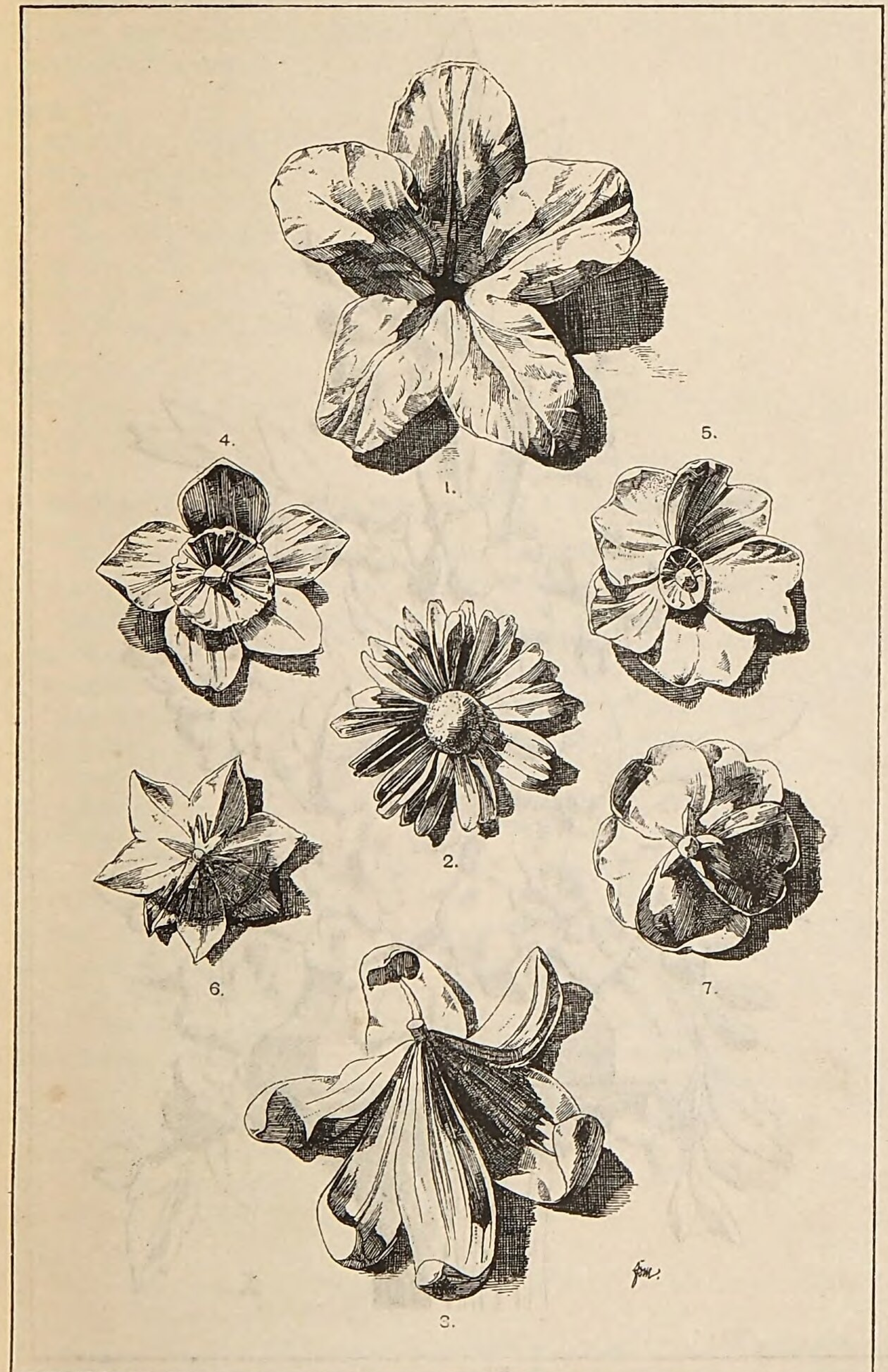
Blumen. (Tafel 36, 37.)

Blumen, diese schönsten Produkte des pflanzlichen Organismus, haben in der ornamentalen Kunst selbstredend zu allen Zeiten mit Vorliebe Verwendung gefunden. Im Flächenornament, in der dekorativen Plastik erscheinen sie in den mannigfaltigsten Formen, als Bouquets, Guirlanden, Kränze u. s. w. Die Blumenmalerei für dekorative Zwecke (Fächer, Tapeten u. a.) hat sich zum selbständig entwickelten Gebiet entfaltet. Für die Rosettenbildung (Rosette = kleine Rose) sind Blumen mit ihrer natürlichen, zentralen Entwickelung das nächstliegende Motiv. Die Rosetten am bekannten Sarkophage des Scipio, die Rosettenknöpfe an den Thüren der Antike und der italienischen Renaissance sind sprechende Beispiele hierfür.

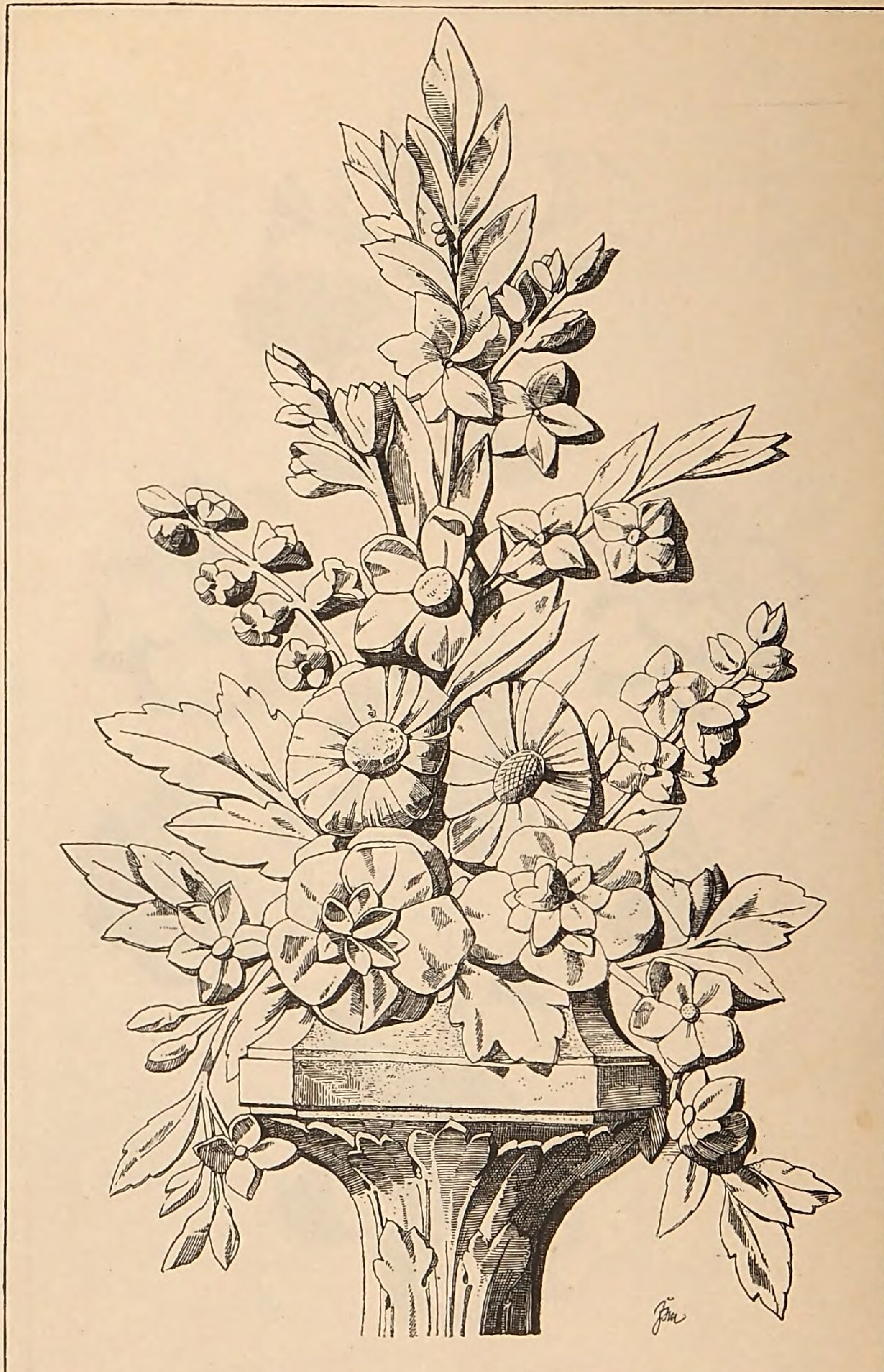
Das Gebiet der Blumen ist ein derart umfangreiches, daſs es sich hier nur darum handeln kann, aus der zahllosen Reihe dieser lieblichen Gebilde einige wenige Exemplare herauszugreifen.



Verschiedene Pflanzenblätter.



Blumen.



Blumen.

Die Tafel 36 gibt verschiedene nach Naturabgüssen von J. G. Bofinger in Stuttgart gezeichnete Einzelformen, die Tafel 37 einen ganzen Blumenstraufs.

Tafel 36.

1. Alpenrose (Rhododendron).
2. Margaretenblume (Chrysanthemum).
3. Weifse Lilie (Lilium candidum).
4. Nieswurz (Helleborus).
5. Wilde Rose (Rosa canina).
6. Glockenblume (Campanula).
7. Wilde Rose, Rückseite.

Tafel 37.

Plastisches Blumenbouquet. Holzskulptur im Stile Louis XVI. (F. A. M. cours d'ornement.)

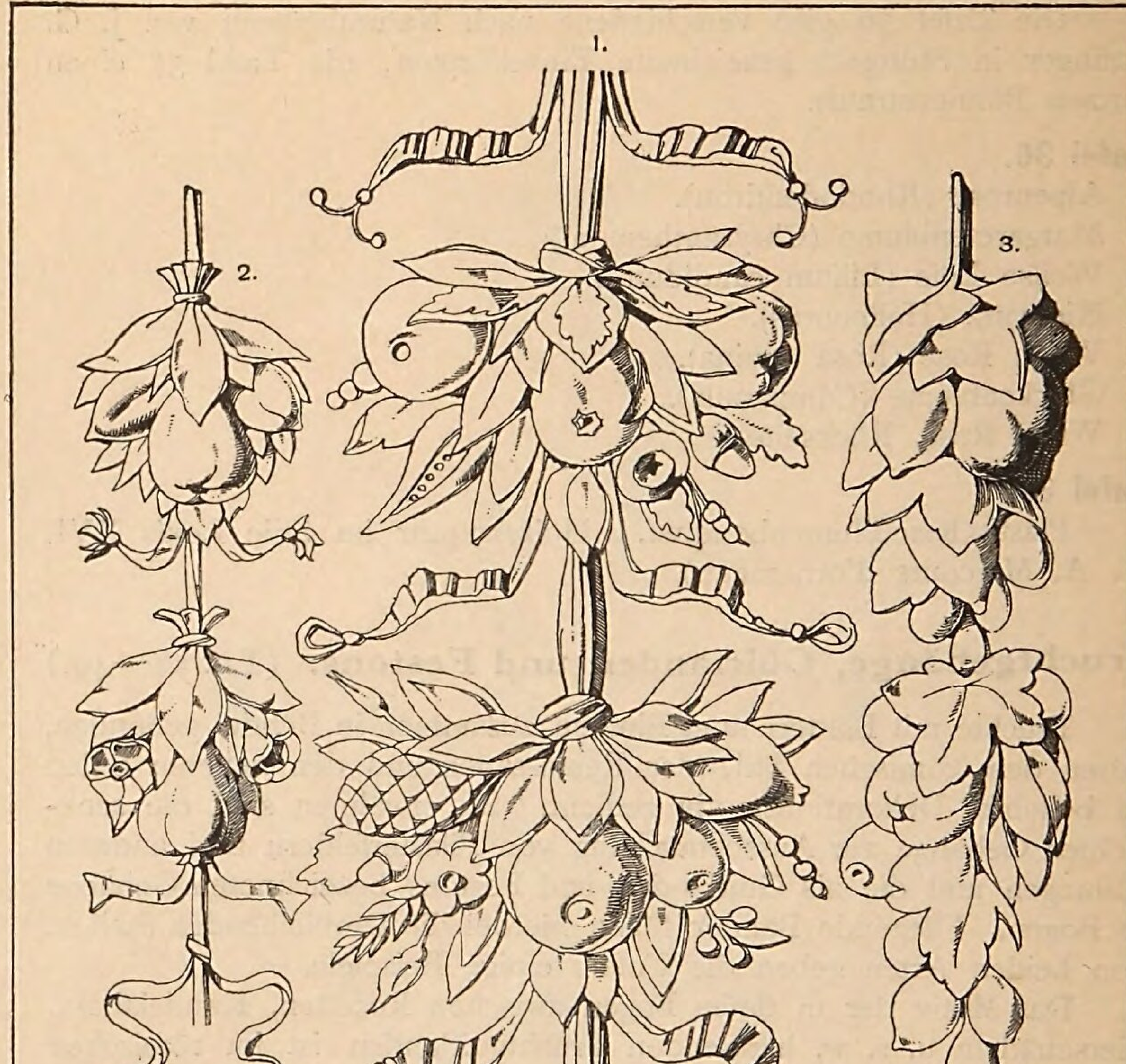
Fruchtgehänge, Guirlanden und Festons. (Taf. 38—40.)

Früchte mit Blättern und Blumen zusammen in Bündel gebunden, haben dem römischen Stil, der Renaissance und den neueren Stilen als beliebtes Dekorationsmotiv gedient. Zu erwähnen sind die senkrechten Gehänge zur Ausschmückung von Pilasterfeldern und anderen Füllungen und die als Guirlanden und Festons bezeichneten Gehänge im Bogen. Fliegende Bänder füllen hierbei die leerbleibenden Stellen. Von beiden Arten geben die Tafeln einige Beispiele.

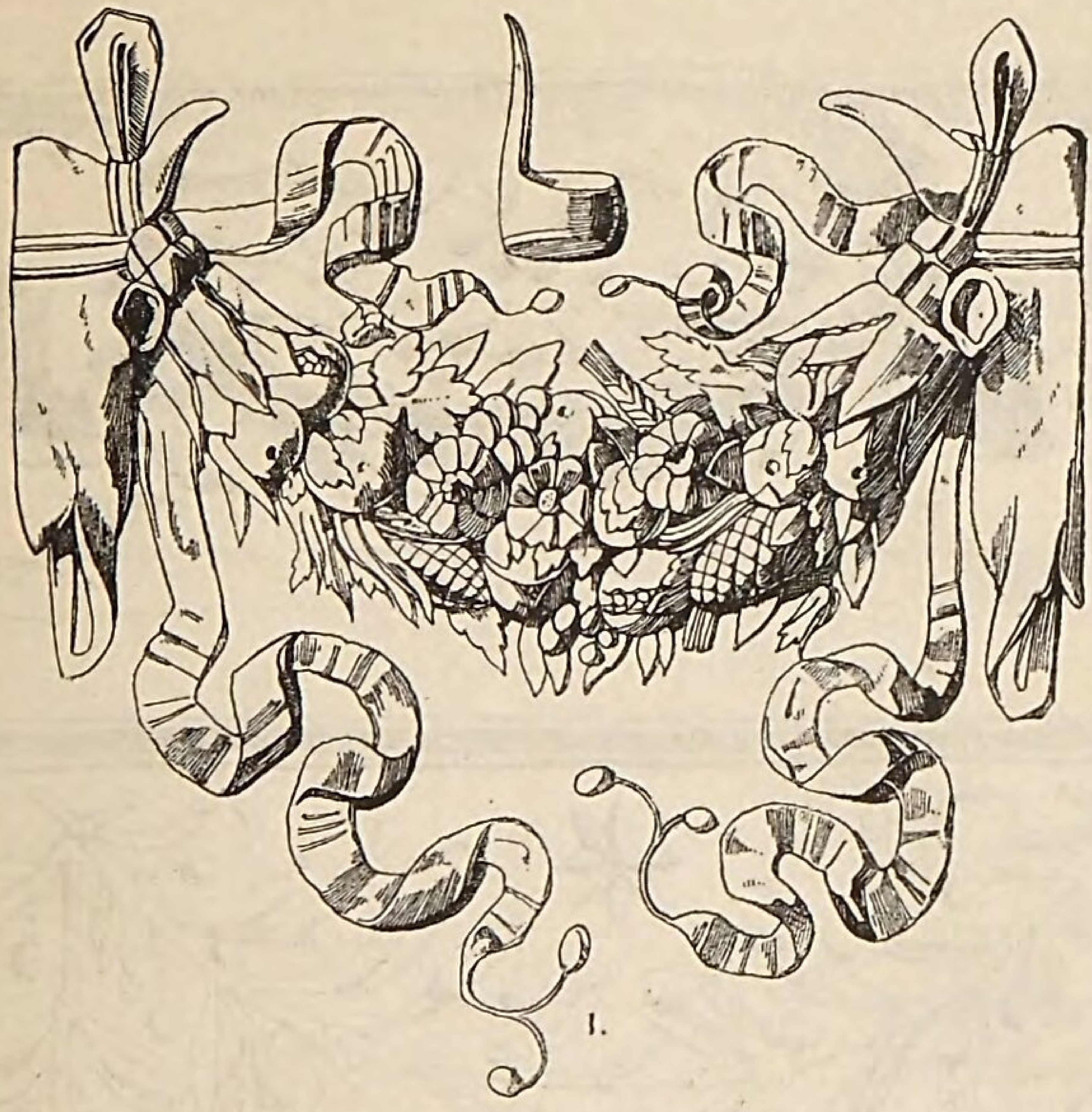
Das Motiv der in tiefen Bogen zwischen Rosetten, Kandelabern, Stierschädeln u. s. w. hängenden Fruchtguirlanden ist im römischen Stile häufig. Die Entstehung dieser Verzierungsweise läfst sich auf den Umstand zurückführen, dafs in den Friesen der Tempelbauten natürliche Kränze und Fruchtgehänge zur Ausschmückung aufgehängt wurden, abwechselnd mit den wirklichen Schädeln geschlachteter Opfertiere und in Verbindung mit in den Metopenfeldern stehenden Kandelabern, Dreifüfsen und anderem Kultusgerät. Vom Tempelbau ist die Dekorationsweise in die Profanarchitektur übergegangen, von der Renaissance mehr oder weniger verändert wieder aufgenommen worden und bis auf die heutige Zeit in Übung geblieben. Rosetten, Masken und ganze figurale Darstellungen füllen im römischen Stile öfters den leeren Raum über der Bogenmitte. An den kirchlichen Bauten und den Grabmonumenten der italienischen Renaissance werden diese Dinge mit Vorliebe durch Engelsköpfe ersetzt.

Tafel 38.

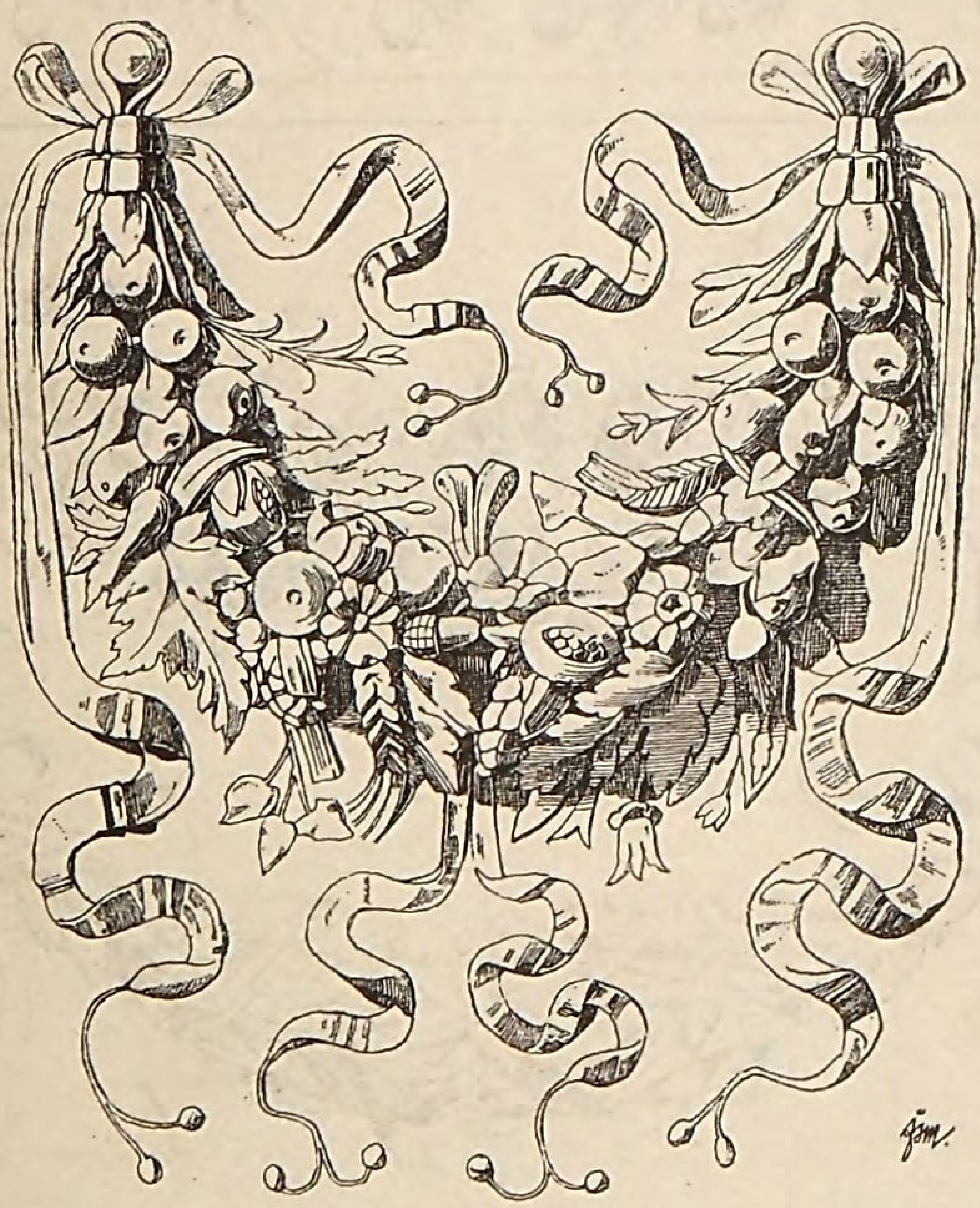
1. Fruchtgehänge vom Portal der Libreria im Dom zu Siena. Italienische Renaissance.
2. Motive von Fruchtgehängen aus einer Pilasterfüllung vom Grabmal Ludwigs XII. in St. Denis. Französische Renaissance.



Fruchtgehänge.

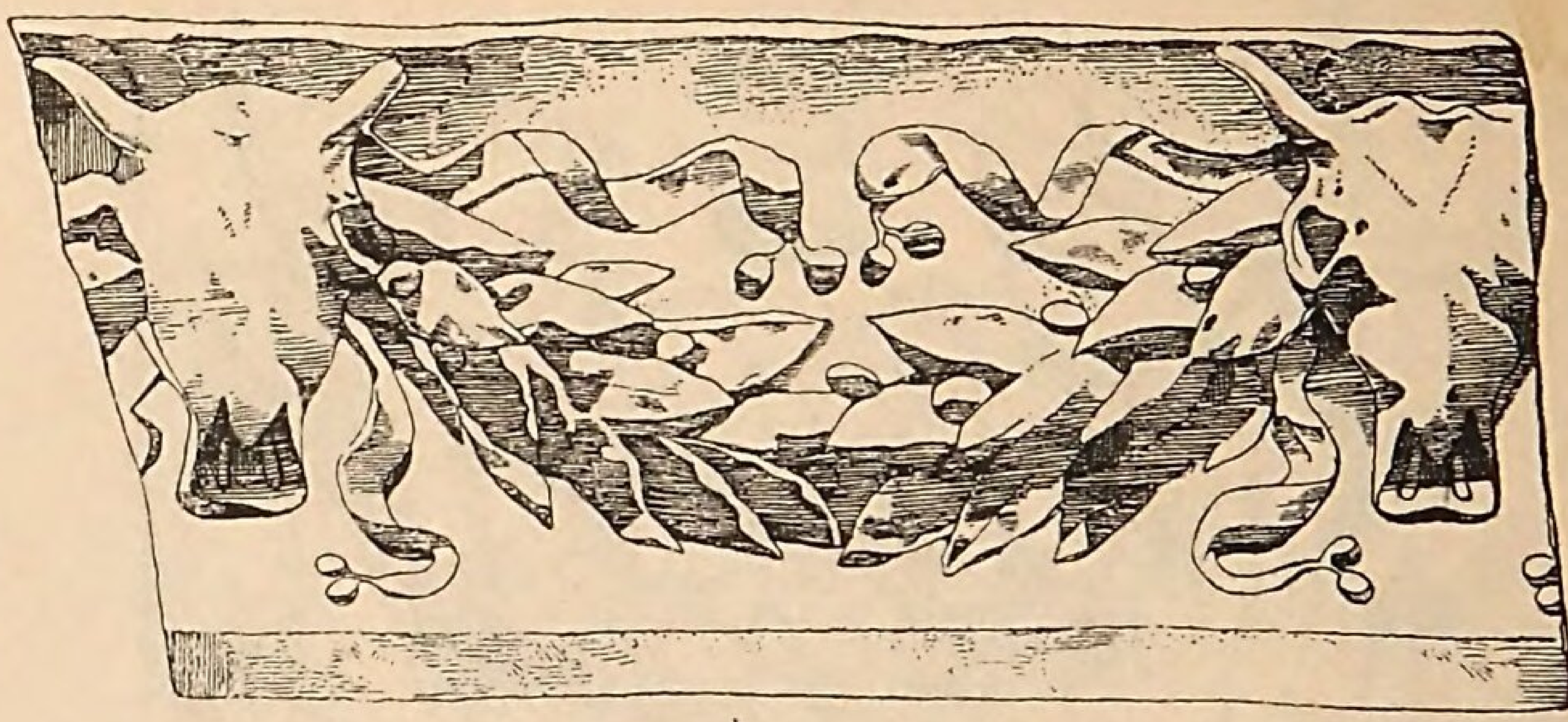


1.

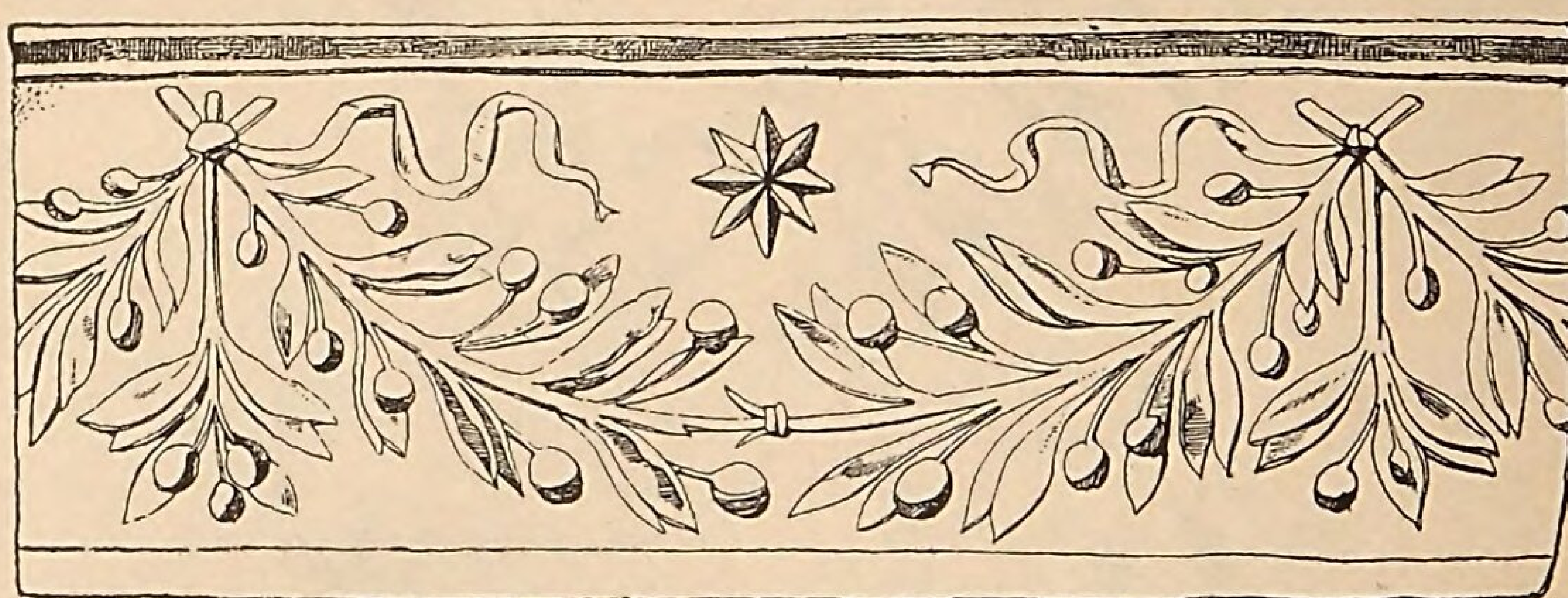


2.

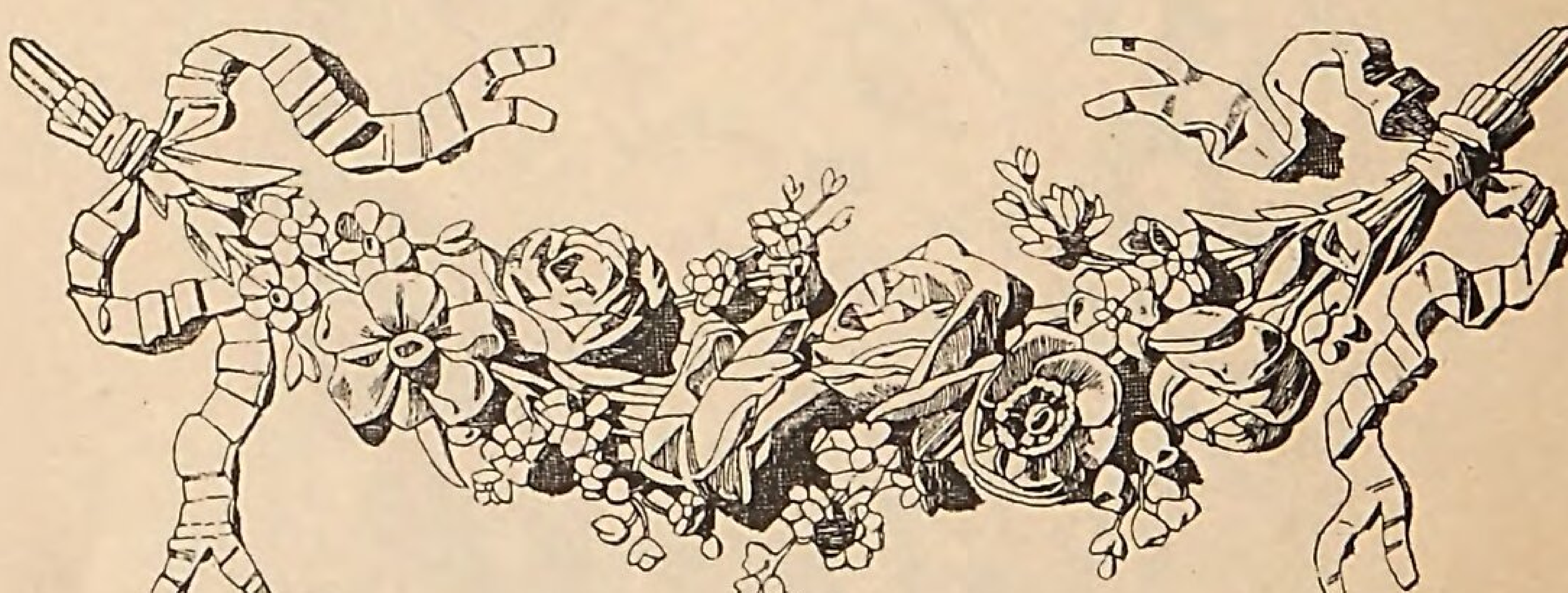
Fruchtgehänge.



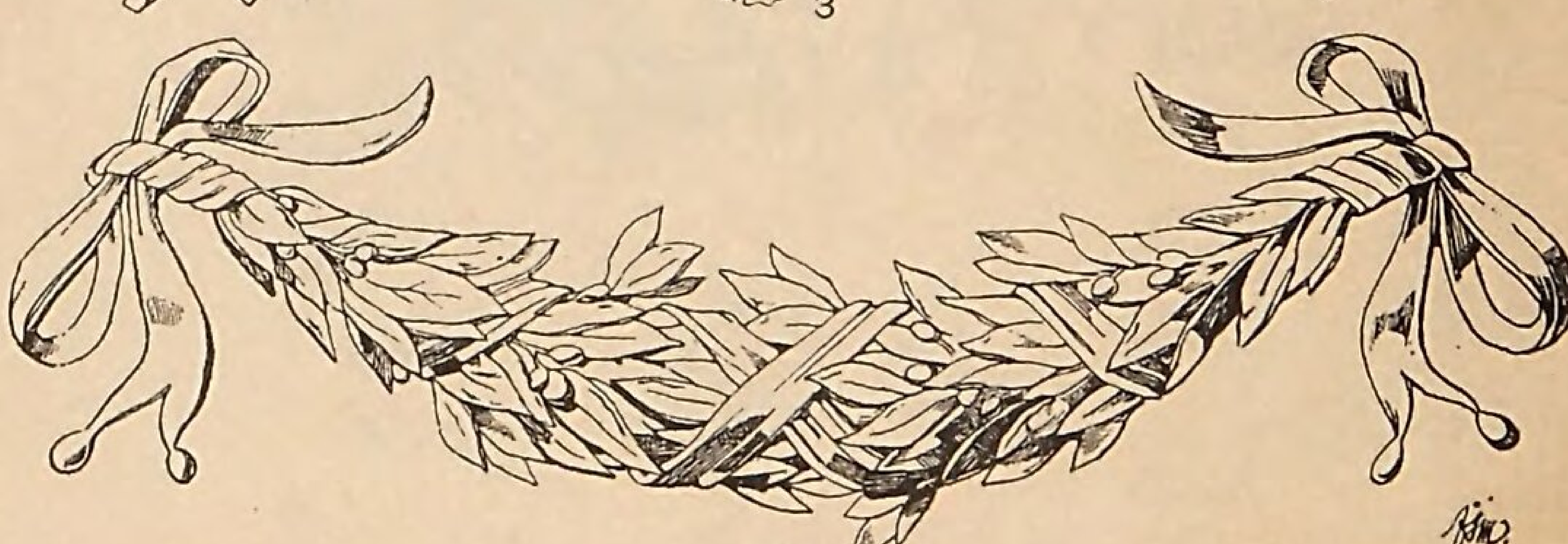
1



2



3



4.

Guirlanden und Festons.

3. Fruchtgehänge. Original Holzskulptur. Moderne Arbeit.
4. Fruchtgehänge aus einem Friese vom Grabmal des Kardinals della Rovere in Sta. Maria del popolo in Rom. Italienische Renaissance.

Tafel 39.

1. Fruchtgehänge zwischen Stierschädeln. Darüber eine Opferkelle. Römisch.
2. Fruchtgehänge von einer römischen Grabtafel. Original Marmor. Im Vatikan in Rom. 0,33 m breit, 0,46 m hoch.

Tafel 40.

1. Römischer Lorbeerfeston zwischen Stierschädeln. Friesfragment in grofsem Mafsstab. Original 0,50 m hoch, 1,10 m lang.
2. Renaissance-Lorbeerguirlande vom Grabmal der Beatrice und Lavinia Ponzetti in Sta. Maria pella pace in Rom. Von Baldassare Peruzzi.
3. Blumenguirlande im Stile Louis XVI. Original 0,23 m hoch, 0,54 m lang.
4. Moderner Lorbeerfeston von Bildhauer Darvant in Paris. (Raguenet.)

b. Tierischer Organismus (Fauna des Ornaments).

Der Flora des Ornaments stellt sich die Fauna desselben zur Seite. Die Verwendung tierischer Gestaltungen in naturalistischer wie in stilisierter Auffassung ist an und für sich betrachtet nicht unbedeutend, verglichen mit derjenigen pflanzlicher Gebilde jedoch eine minder ausgiebige. Der Grund für diese letztere Thatsache ist offenbar darin zu suchen, dafs die künstlerische Verwertung tierischer Organismen entschieden schwierigere Aufgaben stellt als die Benutzung von Pflanzenmotiven. Für die orientalischen Stile, in denen wir zum Teil eine Fauna vergeblich suchen, waren Religionsanschauungen mafsgebend, welche die Darstellung lebender Wesen verbieten oder beschränken.

Entsprechend einem ähnlichen Vorgange in Bezug auf die Flora des Ornaments, bietet auch die Fauna nicht, wie man annehmen könnte, mit Vorliebe Darstellungen der dem Menschen zunächst attachierten Tiere: des Pferdes, des Hundes u. s. w.; sondern für die Wahl der Motive ist vor allem deren ornamentale Veranlagung und in zweiter Linie ihre Symbolik Veranlassung.

Sieht man von der mehr zufälligen Anbringung naturalistisch gehaltener Tierfiguren ab, wie sie das Rankenornament in der Gestalt von Schmetterlingen, Vögeln, Reptilien und allerlei anderem Getier der mannigfachsten Art beleben (die sog. mediceischen Platten, der Mäusefries Raffaels in den Loggien, unsere Darstellung eines römischen Reliefs Taf. 30, Fig. 1 mögen als Beispiele gelten) und fafst blofs

die typisch gewordenen, selbständigen tierischen Ornamentformen zusammen, so beschränken sich dieselben auf eine verhältnismäfsig sehr kleine Zahl, von denen die hauptsächlichsten eine nähere Betrachtung finden sollen. Aus der Reihe der Säugetiere sind in erster Linie zu erwähnen der Löwe, Tiger und Panther, der Stier, das Pferd und der Widder, sodann der ebenfalls hierher gehörige Delphin. Aus der Reihe der Vögel findet eine allgemeinere Verwendung blofs der Adler. Dazu kommen die phantastischen Bildungen der Fabeltiere, des Greifen, des Doppeladlers u. s. w.

Der Löwe. (Tafel 41—44.)

Den ersten Platz in der ornamentalen Fauna nimmt der Löwe (Felis leo) ein. Seine Stärke, sein Mut und Edelsinn — die beiden letzteren Eigenschaften werden, nebenbei bemerkt, von der Naturgeschichte nicht als vollgültig anerkannt — sichern ihm seit den ältesten Zeiten den Rang eines Königs der Tiere. Seine majestätische Gestalt, sein gedrungener, proportionierter Bau mit der ausgesprochenen Muskulatur stellen der Darstellung lohnende Probleme. Liegend, schreitend, sitzend, kämpfend, erlegt und erlegen bildet er ein glückliches und oft verwendetes Motiv.

Auf den in assyrischen Königspalästen ausgegrabenen Reliefplatten sind Löwenszenen und Löwenjagden stereotyp wiederkehrend. Charakteristische, natürliche Bewegungsformen und eine ausgeprägte Wiedergabe der Muskulatur geben diesen stilisierten Darstellungen einen eigenen Reiz und eine gewisse Grofsartigkeit.

Im Kultus der Ägypter spielte der Löwe ebenfalls eine Rolle. Die Thatsache, dafs die für das Land so hochbedeutende und fruchtbringende alljährliche Nilüberschwemmung mit der Zeit zusammenzufallen pflegt, in welcher die Sonne in das Sternbild des Löwen tritt, hat denselben in Beziehung zu dem Wasser gebracht und den Anlafs gegeben zu seiner Verwendung auf Eimern und andern Gefäfsen, als Wasserausgufs u. s. w. Die ägyptische Kunst stilisiert für gewöhnlich den Löwen bis zur Unkenntlichkeit; sie stellt ihn mit Vorliebe ruhend dar; die einfache, strenge Behandlung der Mähne, einem steifen Kragen nicht unähnlich, verleiht dem Löwen einigermafsen das Aussehen der Löwin, welche eine reich gelockte Mähne nicht besitzt.

Bei den Griechen und Römern gilt der Löwe als Quellenhüter, als Thor- und Tempelwächter, daher seine Anwendung an Brunnen und auf Treppen, über Thoren und auf Denkmälern. Der schlafende Löwe ist das Symbol des gefallenen Helden. (Der Löwe vom Pyraeus, das Löwenthor von Mykene, das Grabmal des Leonidas und die Gräber von Halikarnass mögen als Beleg für das Gesagte gelten.)

Im christlichen Kultus ist der Löwe in verschiedener Weise symbolisch: als Sinnbild des Heilandes (der Löwe vom Stamme Juda), als Vertreter des bösen Prinzips und der Feinde der Kirche sowie des Teufels selbst (der böse Feind, der einhergeht wie ein brüllender Löwe, suchend, wen er verschlinge), als Attribut des Evangelisten Markus und einer Reihe anderer Heiligen. Daher seine reichliche Verwertung auf Kirchengeräten, auf Geweben und Stickereien, die dem Kultus dienen.

Das Mittelalter führt infolge der Kreuzzüge im zwölften Jahrhundert die Gestalt des Löwen in der Heraldik ein, in der er die meist angewandte Tierfigur vorstellt. Als Wappentier wird er streng stilisiert und präsentiert sich schreitend oder aufsteigend, in allen heraldischen Tinkturen stets im Profil, hie und da mit gespaltenem Schweife. (Näheres hierüber vergl. Abteilung III, Gruppe Heraldik.)

Die Renaissance verwendet den Löwen im Sinne der Antike, nach christlicher Auffassung, sowie als Wappentier und als Wappenhalter sehr häufig.

Die Rokoko- und Zopfzeit hat für die Darstellung des Löwen wenig Geschick und wenig Verständnis.

Die moderne Kunst folgt dem Beispiele der Antike und Renaissance und so fällt denn auch in der heutigen Kunst dem Löwen in der Tierornamentik der Löwenanteil zu.

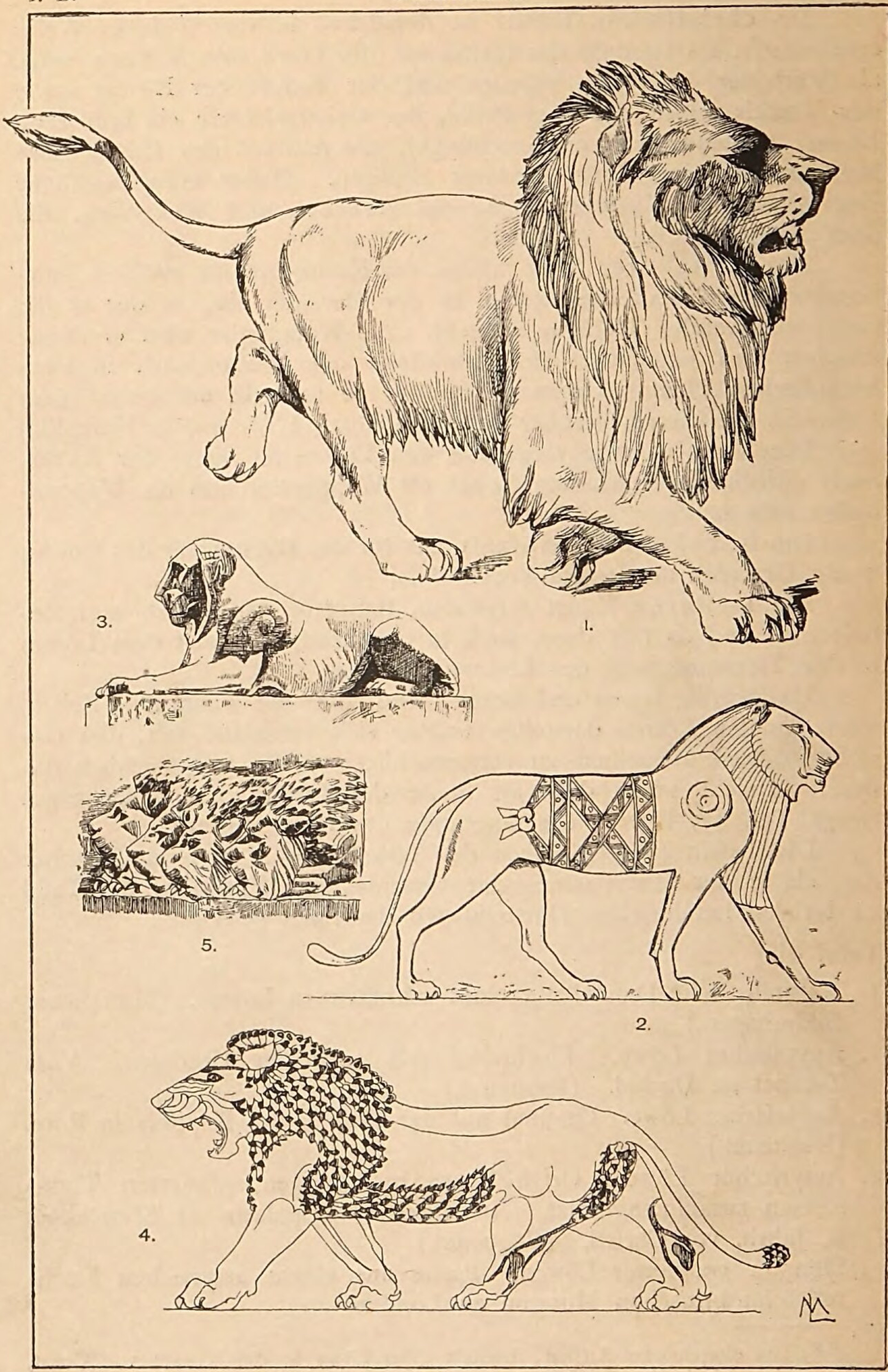
Merkwürdig ist es und bezeichnend, dafs die Kunst aller Zeiten, wenn sie den Löwen darstellen wollte, sich veranlafst sah, den Gesichtsausdruck desselben zu vermenschlichen, was hauptsächlich dadurch erreicht wird, dafs an Stelle des kreisrunden Katzenauges (vergl. Taf. 47, Fig. 1) das langrunde des Menschen tritt.*)

Die Tafeln 41—43 zeigen den Löwen sowohl in naturalistischer Art, als in der Stilauffassung der verschiedenen Epochen; die Tafel 44 ist den heraldischen Darstellungen desselben gewidmet.

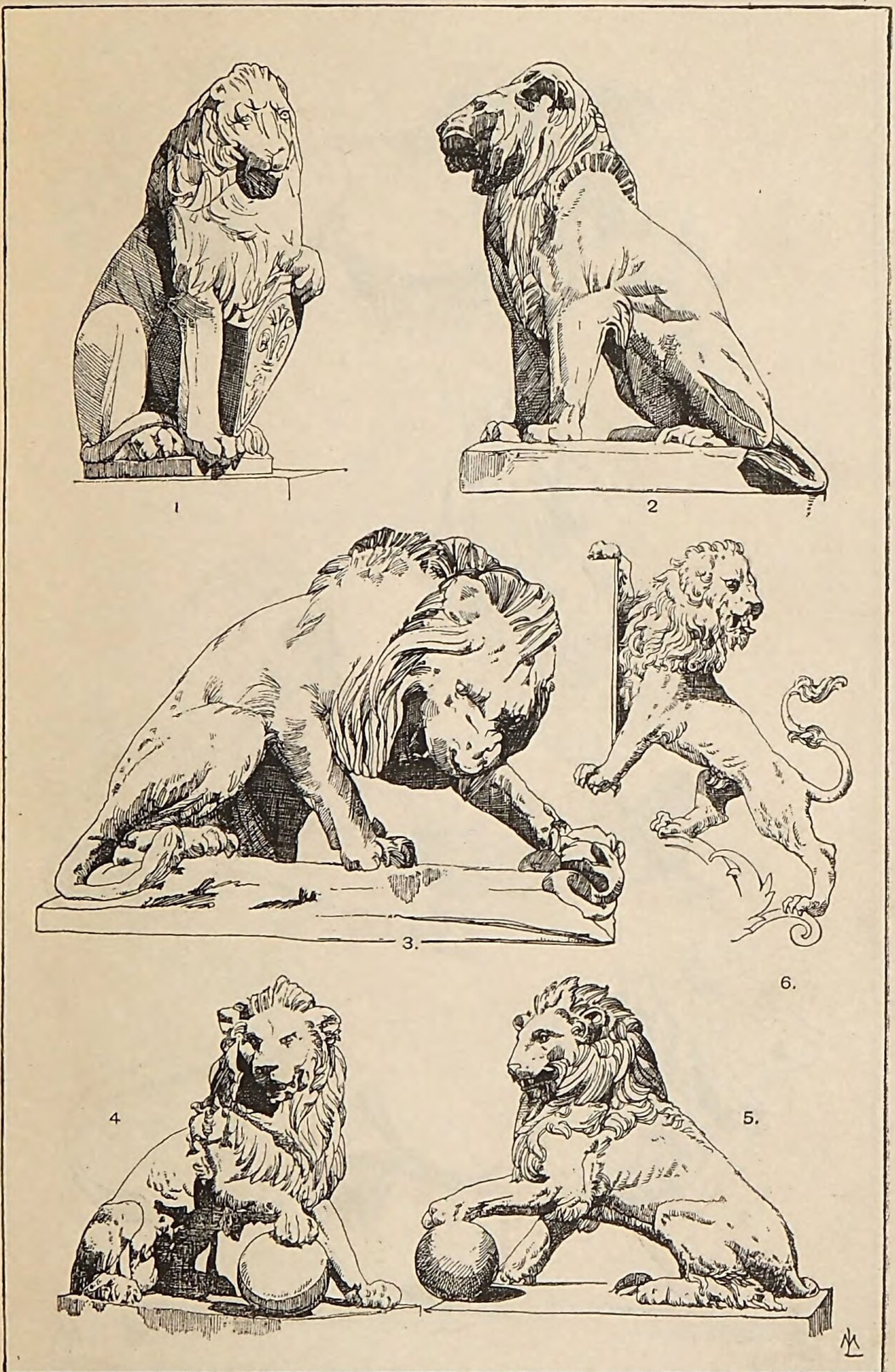
Tafel 41.

1. Naturalistische Darstellung eines schreitenden Löwen. (Münchener Bilderbogen.)
2. Ägyptischer Löwe. Flachrelief mit vertieften Umrissen. Vom Tempel zu Dachel. (Raguenet.)
3. Ägyptischer Löwe. Original auf der Treppe des Kapitols in Rom. (Raguenet.)
4. Assyrischer Löwe. Original aus rechteckigen, glasierten Thonfliefsen zusammengesetzt. Aus dem Königspalaste zu Khorsabad. 6. Jahrh. vor Christi. (Raguenet.)
5. Häupter geopferter Löwen. Partie aus einem assyrischen Flachrelief im britischen Museum zu London.

*) Ein eingehender Artikel, betitelt „Der Löwe in der Kunst" von Const. Uhde, findet sich in der Gewerbehalle, Jahrgang 1872, pag. 81 u. ff.



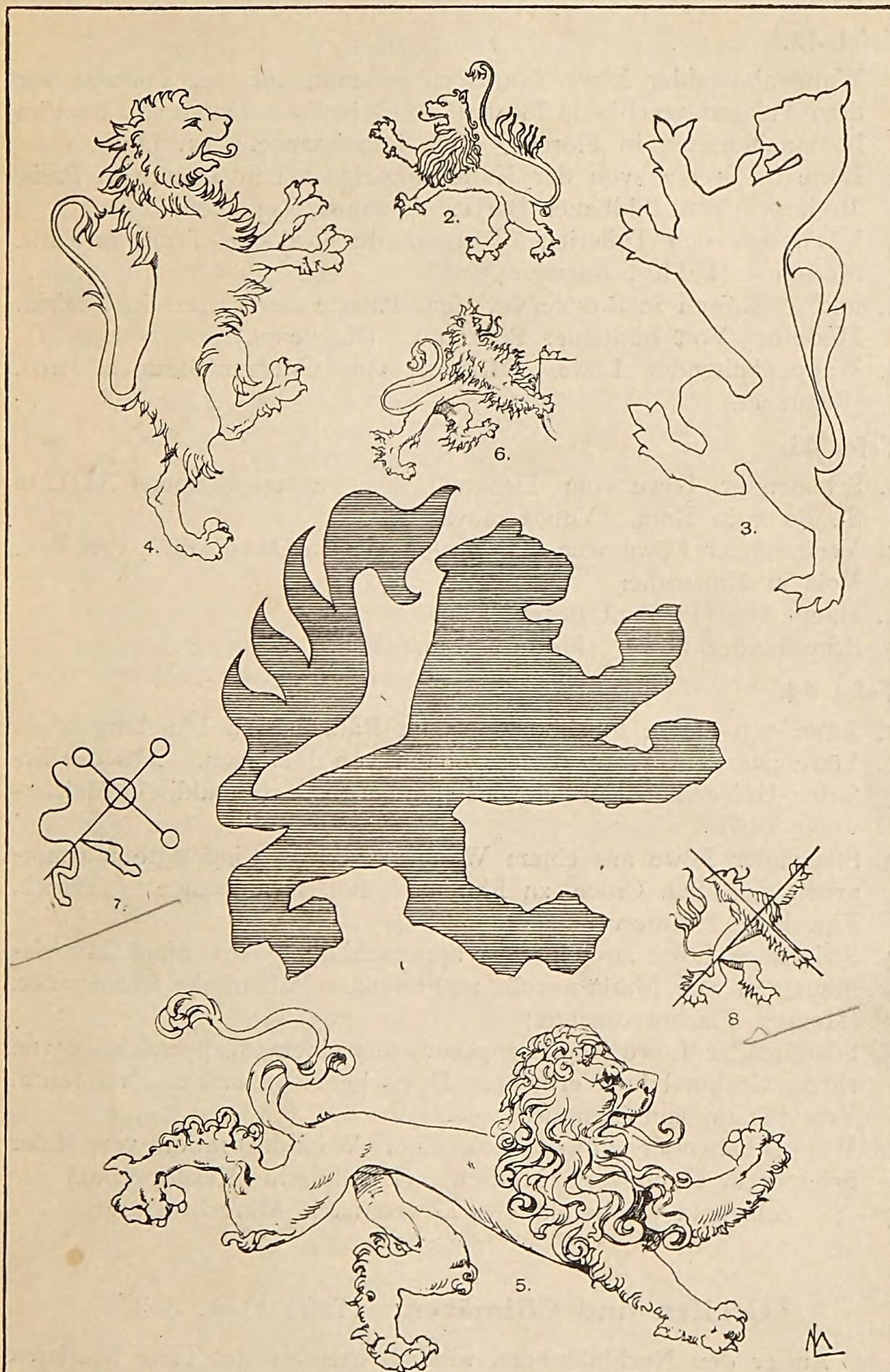
Der Löwe.



Der Löwe.



Der Löwe.



Der Löwe.

Tafel 42.

1. Wappenhaltender Löwe, Marzocco genannt, auf der Terrasse vor dem Palazzo vecchio in Florenz. Original von Donatello, jetzt im Nationalmuseum in Florenz. Ital. Renaissance. 12. Jahrh.
2. Löwe in Bronce von der Kaifassade des neuen Louvre in Paris. Modern. Von Bildhauer Barye. (Baldus, Raguenet.)
3. Löwe aus den Tuilerien (Terrasse du bord - de - l'eau) in Paris. Modern. (Baldus, Raguenet.)
4. und 5. Löwen in Bronce vor dem Palaste der Cortes in Madrid. Modern. Von Bildhauer Ponciano. (Raguenet.)
6. Wappenhaltender Löwe. Modern; von Graveur Stern in Paris. (Raguenet.)

Tafel 43.

1. Schlafender Löwe vom Denkmal des Papstes Clemens XIII. in St. Peter in Rom. Von Canova.
2. Verwundeter Löwe vom Kriegerdenkmal in Hannover. Von Prof. Volz in Karlsruhe.
3. Haupt vom Pendant des vorigen.
5. Schreitender Löwe. Modern französisch.

Tafel 44.

1. Löwe von einem Fufsbodenfliefs im Rathause zu Lüneburg.
2. Löwe aus dem Wappen des Johann von Heringen. Aus der Erfurter Universitätsmatrikel vom Jahre 1487. (Heraldische Meisterwerke.)
3. Steigender Löwe aus einem Wappenschilde. Eingelegte Marmorarbeit aus Sta. Croce zu Florenz. Ital. Renaissance. (Teirich, Eingelegte Marmorornamente.)
4. Steigender Löwe aus einem Wappenschilde. Aus einer Intarsiafüllung in Sta. Maria novella zu Florenz. Italienische Renaissance. (Meurer, Flachornamente.)
5. Schreitender Löwe (sog. Leoparde) aus einem Wappenschilde von einem Grabmal in Wertheim. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. Von Johann von Trarbach.
6. Wappenhaltender Löwe. Aus einer Wanddekoration von Maler Schaper in Hannover. Modern. (Heraldische Meisterwerke.)

7—8. Schemata für heraldische Löwen nach Albrecht Dürer.

Greifen und Chimären. (Tafel 45 u. 46.)

Aufser den Nachbildungen wirklich existierender Tiere figurieren in der Kunst seit den ältesten Zeiten Darstellungen verschiedener fabelhafter Gestalten, die sich aus natürlichen, aber unter sich heterogenen Elementen zusammensetzen.

Kentauren, Sphinxe, die assyrischen Mannlöwen, Löwen- und Adlermenschen kombinieren den menschlichen Körper mit dem tierischen. Die Verbindung verschiedener Tiergestalten unter sich führt zu Bildungen, deren hervorragendste Vertreter Greifen und Chimären sind. Der Greif entsteht dadurch, daſs dem Rumpf des Löwen der Kopf und die Flügel eines Adlers zugegeben werden. Die vorderen Extremitäten gehören entweder dem Vogel oder dem Löwen an. Wie der Löwe in Beziehung zum Wasser, so steht der Greif im Altertum in Bezug zum Feuer, daher sein häufiges Vorkommen zusammen mit Kandelabern in Friesen u. s. w. In der Heraldik ist der Greif das Symbol der Weisheit und der Wachsamkeit.

Unter den Sammelbegriff der Chimären werden die übrigen mit dem Greifen nicht identischen Verbindungen gezählt, als da sind: geflügelte Löwen, Löwen mit Widderköpfen u. s. w. Chimären und Greifen werden in der modernen Kunst nicht selten als Wappenhalter benützt.

Tafel 45.

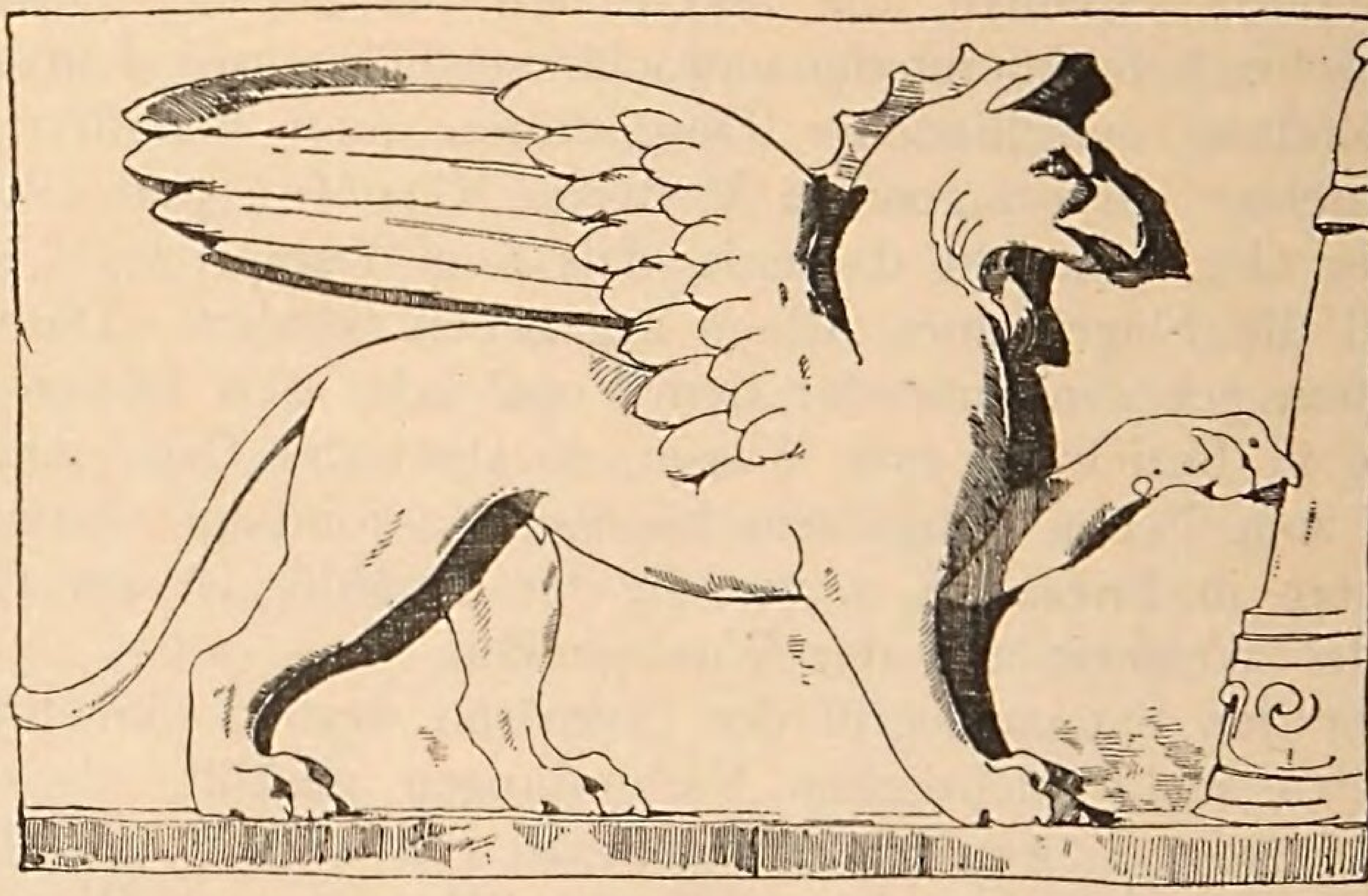
1. Griechischer Greif. Architektur-Fragment im Museum zu Neapel.
2. Römischer Greif. Architektur-Fragment.
3. Greif in Flachrelief. Renaissance.

Tafel 46.

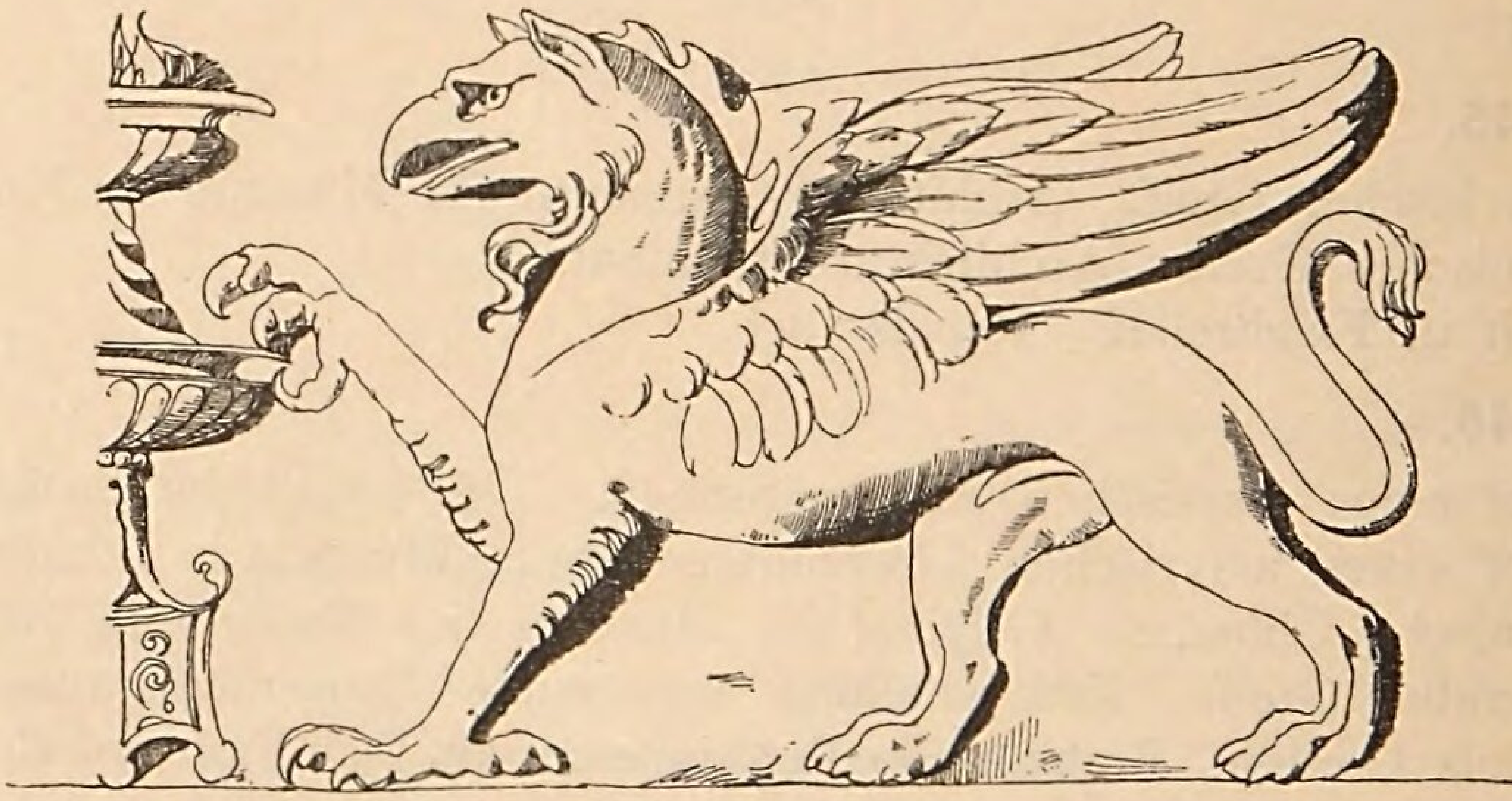
1. Kopf eines assyrischen Adlermenschen. } Originale im britischen
2. Kopf eines assyrischen Löwenmenschen. } Museum in London.
3. Römische Chimäre. Original im Museum des Vatikan in Rom.
4. Sitzender Greif. Zwickelfüllung von einer Bankstütze aus dem Schloſs Gaillon. Französische Renaissance von Jean Fain aus Rouen. (F. A. M. cours d'ornement.)
5. Geflügelter Löwe aus einem Fries vom Grabmal des Loys de Breszé in der Kathedrale zu Rouen. 1535—1544. Original Alabaster. Französische Renaissance.
6. Wappenhaltende Chimäre vom neuen Louvre in Paris. (Treppe des Pavillon Mollien.) Modern. (Baldus.)
7. Sitzende Chimäre. Von der Casa S. Isidoru in Santiago in Chili. Original gelber Marmor. Modern französisch. (Raguenet.)

Der Löwenkopf. (Tafel 47 u. 48.)

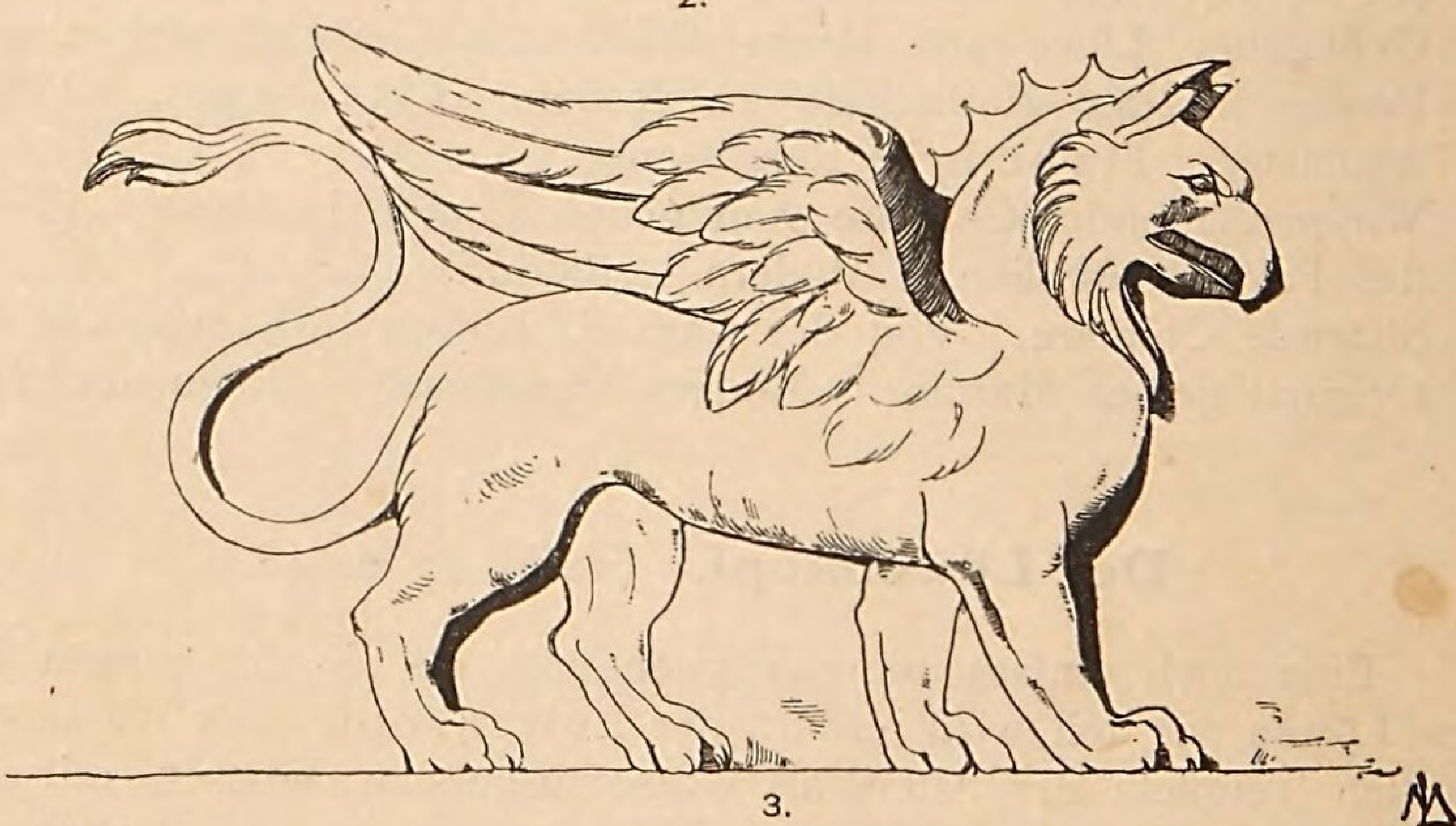
Eine noch umfassendere Verwendung, als sie der ganzen Figur des Löwen zu teil wird, erfährt der Löwenkopf. Als Wasserspeier an den Tempeln der Alten, als Wasserausguſs an Gefäſsen, mit einem Ring im Rachen als Griff und Thürklopfer an den Portalen des Mittelalters und der Renaissance, als rein dekoratives Element an



1.



2.



3.

Greifen.



Greifen, Chimären etc.

Stelle von Knöpfen und Rosetten findet er sich in zahllosen Beispielen. Eine merkwürdige Ornamentform hat die Antike geschaffen, indem sie eine direkte Verbindung des Löwenkopfes mit der Löwentatze als Tischfuſs (Trapezophor) ausbildete. (Näheres hierüber siehe Abteilung II, Gruppe Stützen, Trapezophoren, Tafel 143 und 144.)

Tafel 47.

1. Naturalistischer Löwenkopf. (Vom Prospekt von Dr. Schuberts Naturgeschichte.)
2. Naturalistischer Löwenkopf aus einem Gemälde von Paul Meyerheim.
3. Griechischer Wasserspeier aus gebranntem Thon. Architekturfragment aus Metapont. Original bemalt. (Gropius, Archiv.)
4. Griechischer Wasserspeier aus gebranntem Thon. Original in Athen. (Gropius.)
5. Griechischer Wasserspeier vom Parthenon.

6 und 7. Vorder- und Seitenansicht eines antiken Löwenkopfes. Original im Museum des Vatikan in Rom.

Tafel 48.

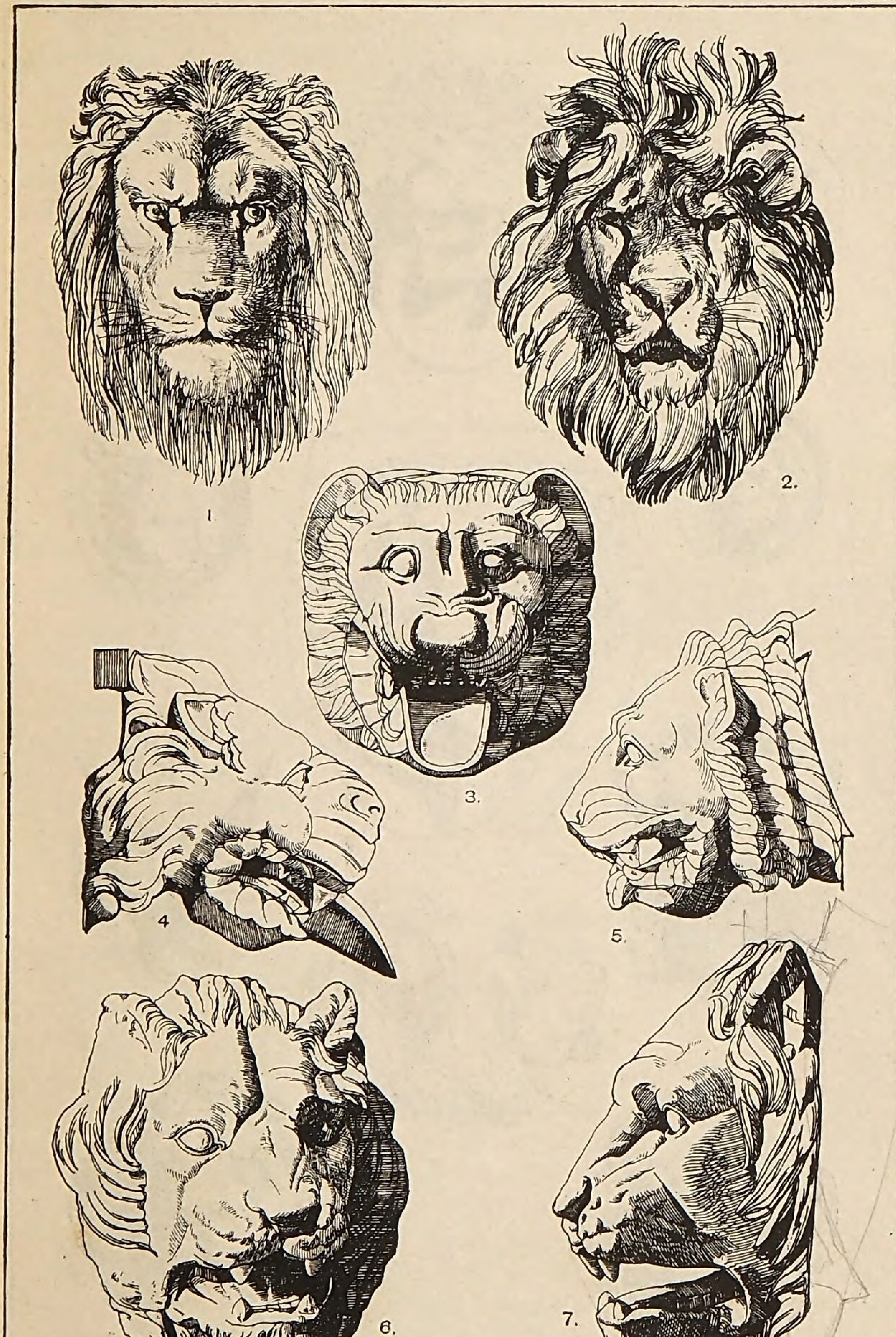
1. Thürklopfer aus Bronce. Von einer Thüre am Chore des Domes zu Mainz. Romanisch.

2—3. Löwenköpfe in Flachrelief von Ghiberti. Medaillons von der Innenseite der Broncethüren des Baptisteriums in Florenz. Ital. Renaissance. (Gropius.)

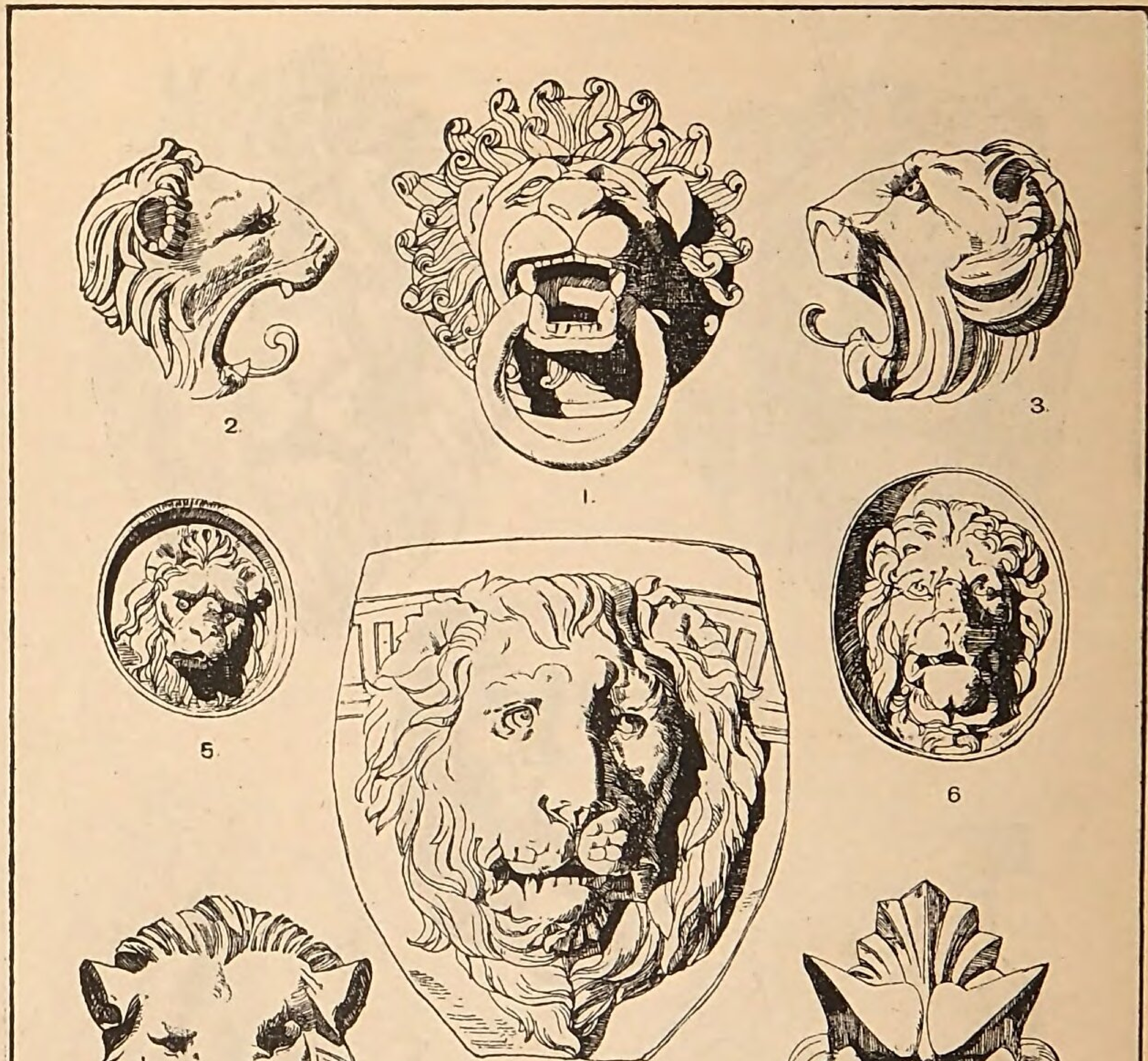
4. Löwenkopf vom Sakristeibrunnen in San Lorenzo in Florenz. Ital. Renaissance. Von Donatello oder Brunellesco.
5. Löwenkopf in Medaillonform. Ital. Renaissance.
6. Löwenkopf vom Schloſs in Heidelberg. Deutsche Renaissance.
7. Wasserspeier von der Groſsen Oper in Paris. Modern französisch. Architekt Garnier. (Raguenet.)
8. Streng stilisierter Löwenkopf. Modern französisch. Aus den Gieſsereien von Val d'Osne. (Raguenet.)
9. Löwenkopf im Profil. Modern französisch. Von Bildhauer Caîn in Paris. (Raguenet.)
10. Löwenkopf aus einer Cartouche von Liénard. Modern französisch.
11. Löwenkopf in Medaillonform. Von Prof. Volz in Karlsruhe.

Tiger, Panther, Widder u. s. w. (Tafel 49 u. 50.)

Der Tiger (Felis tigris) und der Panther (Felis pardus) sind in bacchischen Darstellungen der Antike nicht selten; Eroten, Bacchantinnen und Mänaden tummeln sich auf denselben oder fahren in von diesen Tieren gezogenen Wagen und schmücken sich und ihr Gerät mit deren Fellen.



Der Löwenkopf.



Der Löwenkopf.

Panther- und Tigerköpfe, sowie der Kopf des Luchses (Felis lynx) finden vereinzelt ähnliche Verwendung wie der Löwenkopf. Widderköpfe sind beliebte Ecklösungen an den Gesimsecken der Altäre und Dreifüfse, oder dienen gleich den Stierschädeln als Anknüpfungspunkte für Guirlanden und Festons. In beiden Fällen steht deren dekorative Verwendung in Beziehung mit der Verwendung des Widders als Opfertier. (Vergl. Seite 71.)

An Stelle der wirklichen Tierköpfe treten auch wohl phantastische Bildungen, die als Chimärenköpfe bezeichnet sein mögen.

Tafel 49.

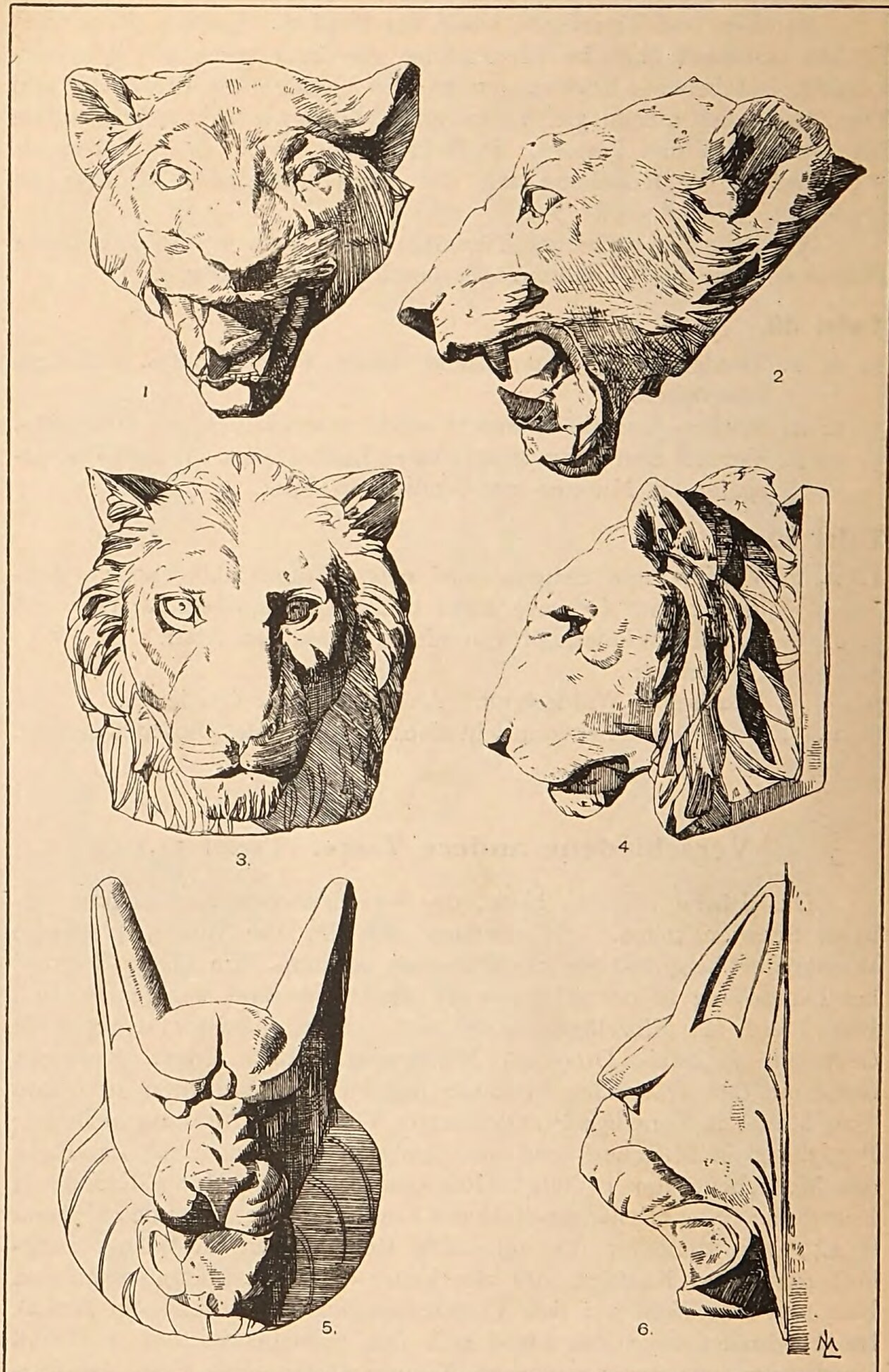
1. u. 2. Vorder- und Seitenansicht eines Pantherkopfes. Modern französisch.
3. u. 4. Vorder- und Seitenansicht eines naturalistischen Tigerkopfes.
5. u. 6. Vorder- und Seitenansicht eines Luchskopfes. Antiker Wasserspeier im Museum des Vatikan in Rom.

Tafel 50.

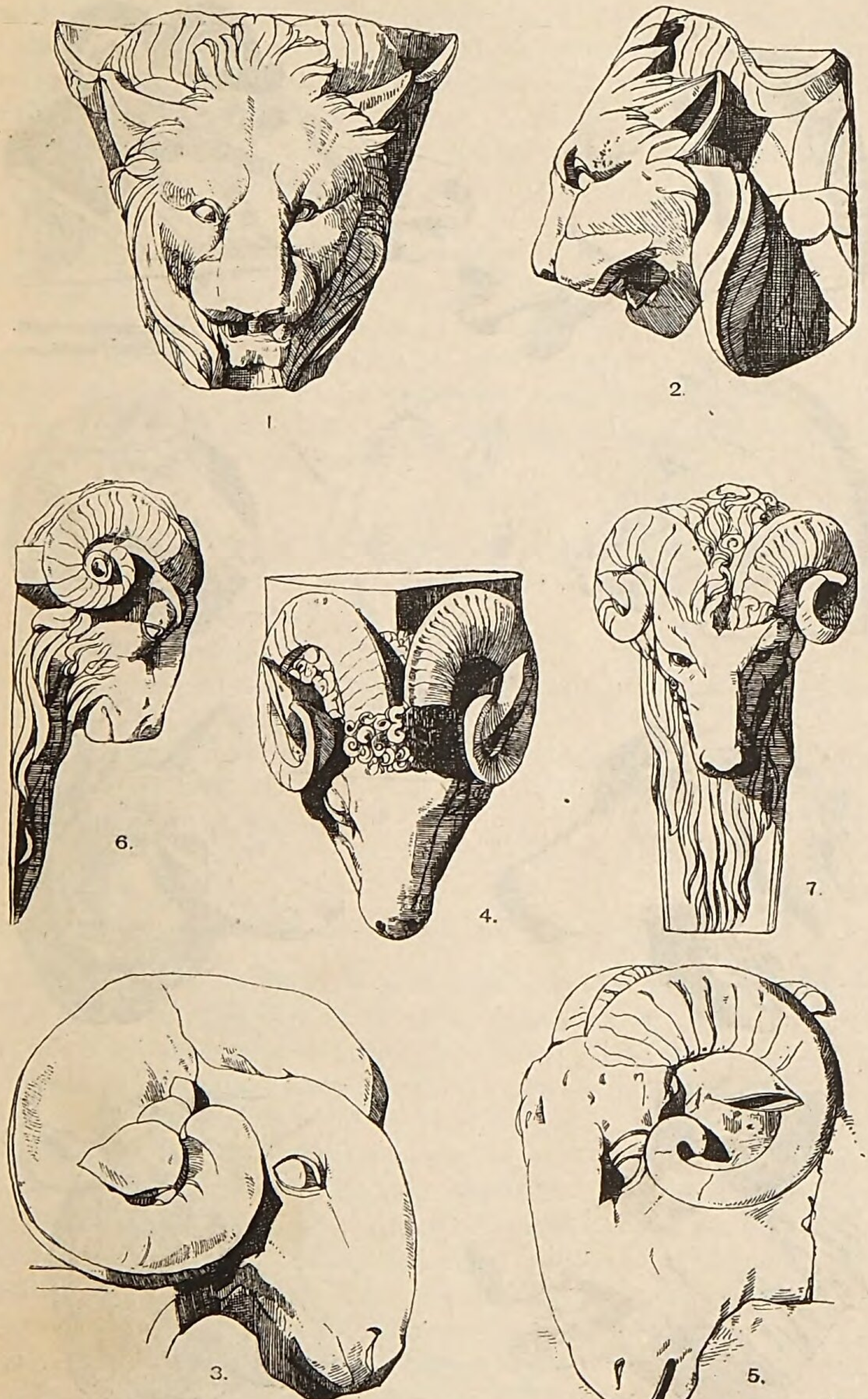
1. u. 2. Vorder- und Seitenansicht eines Chimärenköpfchens. Ecklösung vom Gesimse eines dreiseitigen antiken Altars.
3. Antiker Widderkopf von einem römischen Altar.
4. Desgleichen.
5. Römischer Widderkopf. Anhänger einer Guirlande.
6. u. 7. Vorder- und Seitenansicht eines Widderkopfes. Spätrenaissance.

Verschiedene andere Tiere. (Tafel 51.)

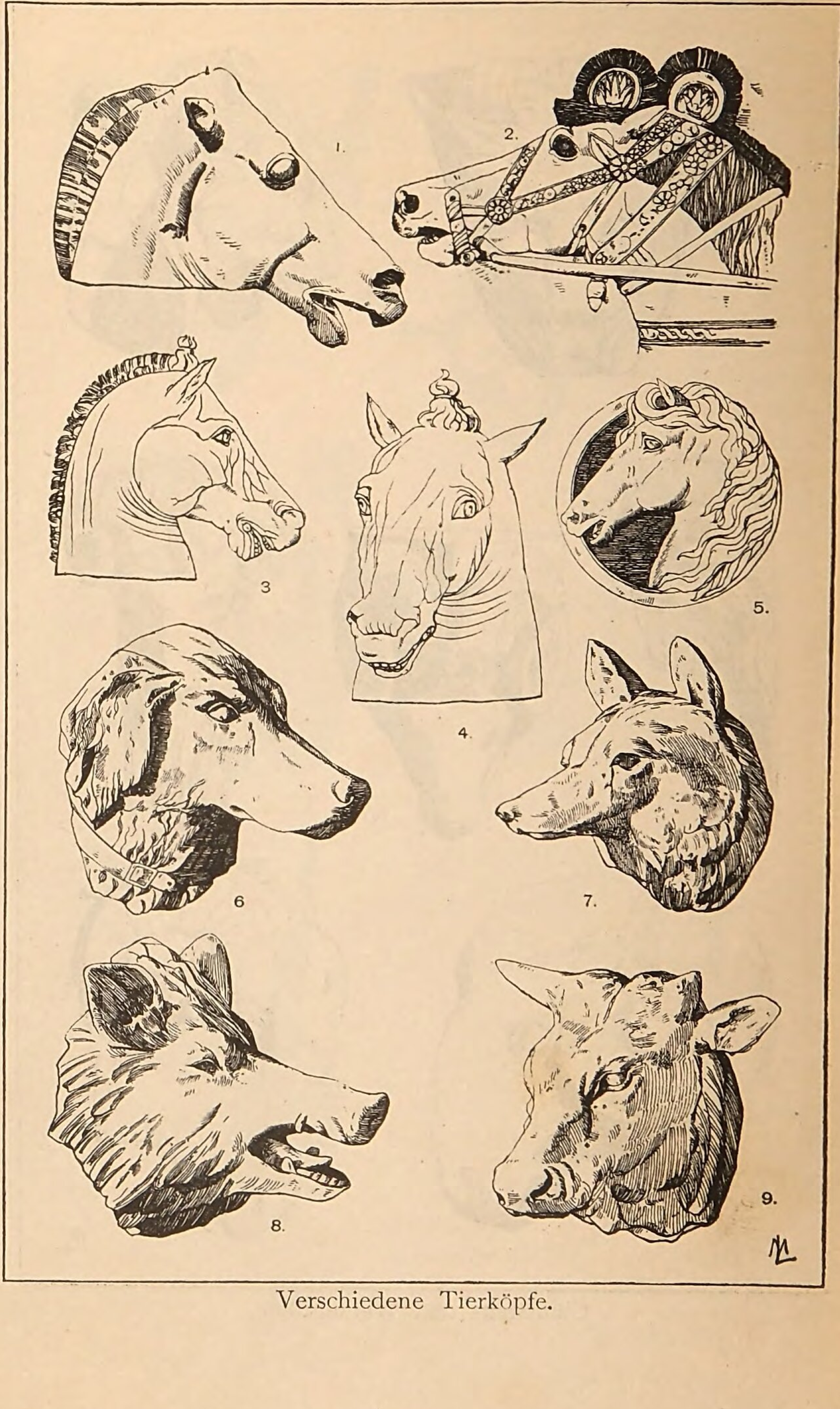
Das Pferd (Equus) bietet der künstlerischen Nachbildung gewisse Schwierigkeiten. So erweisen sich für die runde, plastische Wiedergabe beispielsweise die Füfse als zu dünn. Im Flachrelief und bei Darstellung in der Ebene wirkt dieser Umstand weniger störend. Das Pferd als Einzelfigur findet sich selten, häufiger dagegen in Gruppen, als Zwei-, Drei- und Mehrgespann (Biga, Triga, Quadriga), bestimmt, den krönenden Abschlufs auf Monumentalbauten zu bilden (San Marco in Venedig; Brandenburger Thor, altes Museum in Berlin; Propylaeen in München) und am häufigsten zusammen mit der Figur des Menschen, der es führt (Rossebändiger vom Monte Cavallo in Rom) oder reitet (Reiterstandbild des Condottiere Bartolommeo Celleoni († 1476) in Venedig; die kolossalen Reiterstatuen im Wiener Burghof; der grofse Kurfürst, der alte Fritz, dann die Kampfszenen von Kiss und von Wolff auf den Treppenwangen des Museums in Berlin). Im Flachrelief zeigt das Pferd sich fast ausnahmslos nur im Profil (Jagdszenen aus den assyrischen Königspalästen, der Fries des Parthenon). In der Groteskenmalerei leiht es verschiedenen Gestaltungen



Tiger, Panther, Luchs.



Chimären- und Widderköpfe.



Verschiedene Tierköpfe.

seinen Vorderleib, während das hintere Ende in Fischschwanzform oder in irgend anderer Weise gebildet wird. Beliebt, und dies gilt hauptsächlich für unsere moderne Zeit, ist die Anbringung des Pferde-Kopfes in Medaillonform an Marställen und Reitschulen, an Rennpreispokalen und allerlei Sportgerät. Als Wappentier steht das Pferd vereinzelt da (Wappen von Stuttgart, sog. redendes Wappen). In Japan ist das Pferd symbolisch und steht mit den Tageszeiten in Beziehung.

Noch weniger ornamental veranlagt als das Pferd zeigt sich das Rind, so dafs dessen Nachbildungen äufserst selten sind. Ähnliches gilt vom Hunde, vom Schwein, vom Fuchs, vom Hirsch, vom Hasen u. s. w., deren Gestalten in ganzer Figur und als Kopfstücke fast nur zu finden sind in Darstellungen genreartigen Charakters und solchen, die mit der Jagd in Beziehung stehen (auf Jagdwaffen, Pulverhörnern, Scheibenbildern).

Tafel 51.

1. Griechischer Pferdekopf; vom Parthenon in Athen.
2. Pferdekopf aus einem assyrischen Flachrelief. Original im britischen Museum.

3—4. Antiker Pferdekopf.

5. Moderner Pferdekopf aus dem Musterbuch einer Eisengiefserei.
6. Kopf eines Jagdhundes.
7. Kopf eines Fuchses.
8. Kopf eines Ebers.
9. Kopf eines Stiers.

(6.—9.) Nach den Modellen von Habenschaden in München.

Der Adler. (Tafel 52—54.)

Wie dem Löwen unter den Vierfüfslern der Rang eines Königs zukommt, so gilt der Adler (Aquila, Falco fulvus) als der hervorragendste Repräsentant der geflügelten Welt. Seine Gröfse und Kraft, sein majestätischer Flug, sein scharfes Gesicht zeichnen ihn vor anderen Vögeln vorteilhaft aus. In der bildenden Kunst figuriert er seit den ältesten Zeiten, so im persischen, assyrischen und ägyptischen Stil.

Bei den Griechen ist er der Begleiter des Zeus, dem er die Donnerkeile hegt und hütet; den Ganymed entführt er auf seinen Fittichen. Die Römer stellen ihn dar auf den Apotheosen (Vergöttlichungen) ihrer Kaiser und wählen ihn zum Feldzeichen ihrer Legionen. Napoleon I., römisches Cäsarentum nachahmend, gab 1804 seinen Heeren die französischen Adler. Hieraus erklärt sich das häufige Vorkommen des Adlers in Trophäen und Kriegsemblemen.

In der kirchlichen Kunst ist der Adler das Attribut des Evangelisten Johannes, als dessen Begleiter er erscheint oder den er selbständig symbolisiert.

Sehr frühe, etwa zur Zeit Karls des Grofsen, tritt der Adler in die Heraldik ein, in der er nächst dem Löwen die meist verwendete Tierfigur vorstellt. (Beispielsweise führen Deutschland, Österreich, Preufsen, Frankreich unter dem zweiten Kaiserreich, sowie die Vereinigten Staaten von Nordamerika den Adler in ihren Staatswappen.) Seine heraldische Auffassung weicht sehr von der Natur ab. Mit Ausnahme des Blau erscheint er in allen gebräuchlichen Tinkturen. Der Adler mit zwei Köpfen — Doppeladler — ist eine byzantinische Erfindung. (Näheres über den heraldischen Adler Abteilung III, Gruppe Heraldik.) Der heraldische Adler ist eine höchst ornamentale Figur, so dafs er vom Mittelalter ab bis auf den heutigen Tag nicht nur als Wappenbild, sondern zu rein dekorativen Zwecken: als Intarsia, in Metall gesägt oder geätzt, in Leder geschnitten, gestickt, gewirkt und gemalt, auf Waffen und Gerät, am Mobiliar, als Deckenbild und Wanddekoration u. s. w. vielfach verwendet wird.

Unsere Figuren stellen den Adler sowohl naturalistisch als stilisiert in verschiedenen Stellungen und Auffassungen dar; Tafel 53 zeigt ihn heraldisch. (Vergl. Tafel 284.)

Tafel 52.

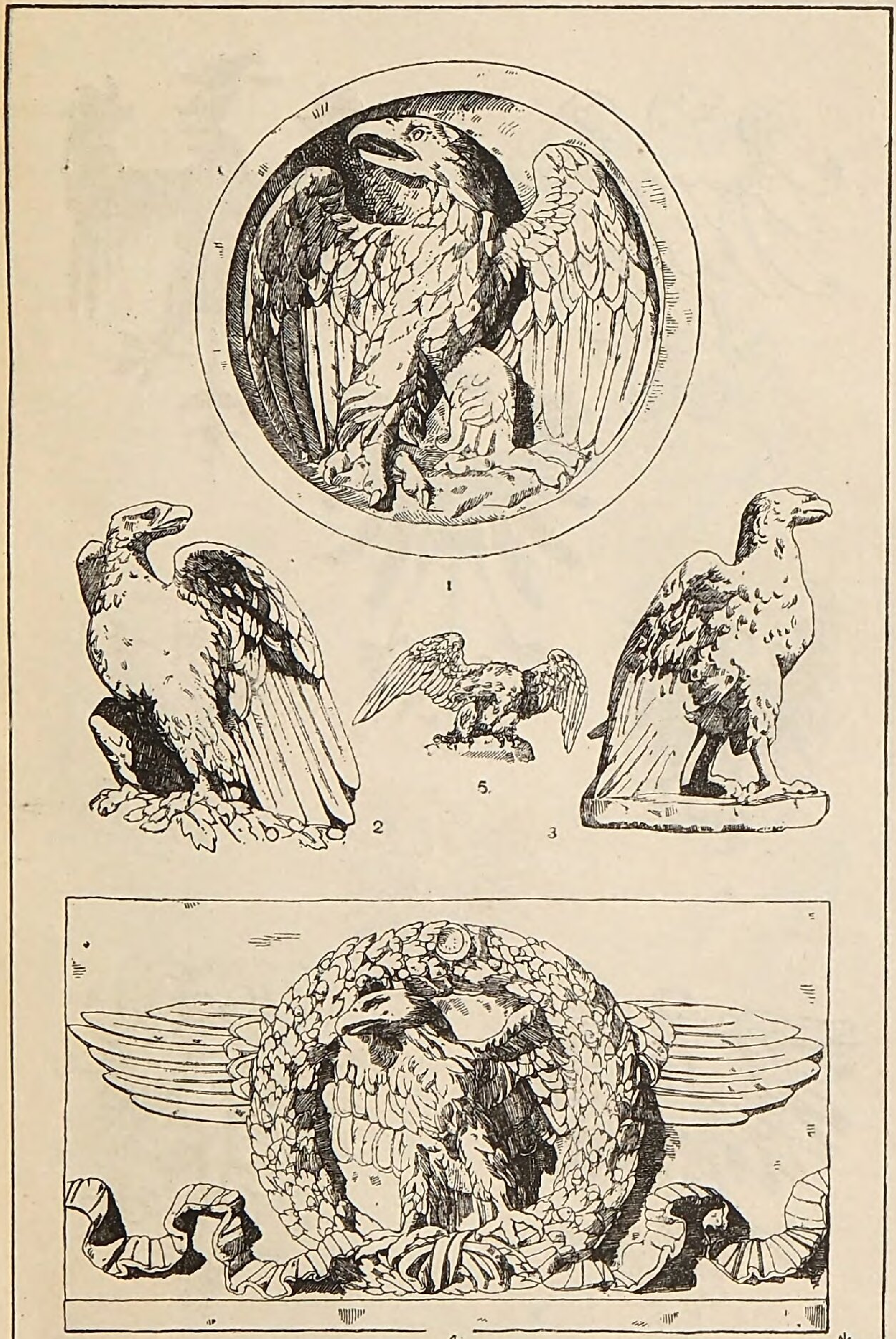
1. Junger Adler in einer Scutella (Schüssel, Schale); römisch.
2. Römischer Adler. Eckfigur am Postament der Trajanssäule in Rom. (Raguenet.)
3. Römischer Adler. Museum des Vatikan; Rom. (Raguenet.)
4. Römischer Adler, in einem Eichenkranz stehend. Flachrelief vom Forum des Trajan stammend, jetzt in S. S. Apostoli in Rom. (De Vico, trenta tavole etc.)
5. Sitzender Adler, modern. (Gerlach, das Gewerbemonogramm.)

Tafel 53.

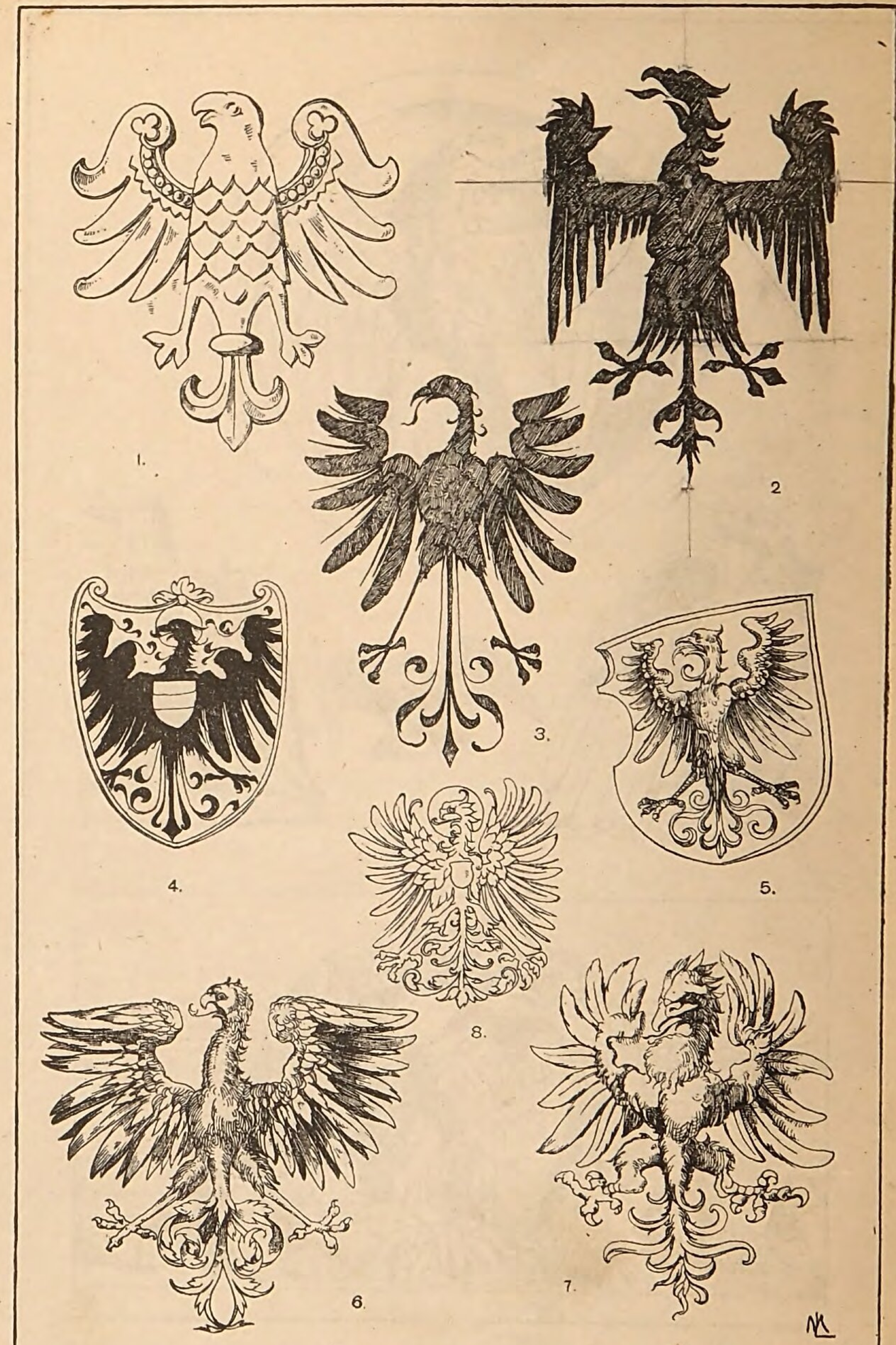
1. Romanischer Adler. Relief im germanischen Museum zu Nürnberg.
2. Gotisierender Adler nach Viollet-le-Duc. (Dictionnaire de l'architecture.)
3. Gotisierender Adler von einem Ölbilde im germanischen Museum in Nürnberg.
4. Gotisierender Adler mit Herzschild. Nach Albr. Dürer. (Hirth, Formenschatz.)
5. Renaissance-Adler. Nach Albr. Dürer. (Hirth.)
6. Renaissance-Adler. (Hirth.)
7. Renaissance-Adler von Wendelin Dietterlin. (Hirth.)
8. Moderner Adler mit Herzschild, in Leder geschnitten von O. Hupp in München. (Heraldische Meisterwerke.)

Tafel 54.

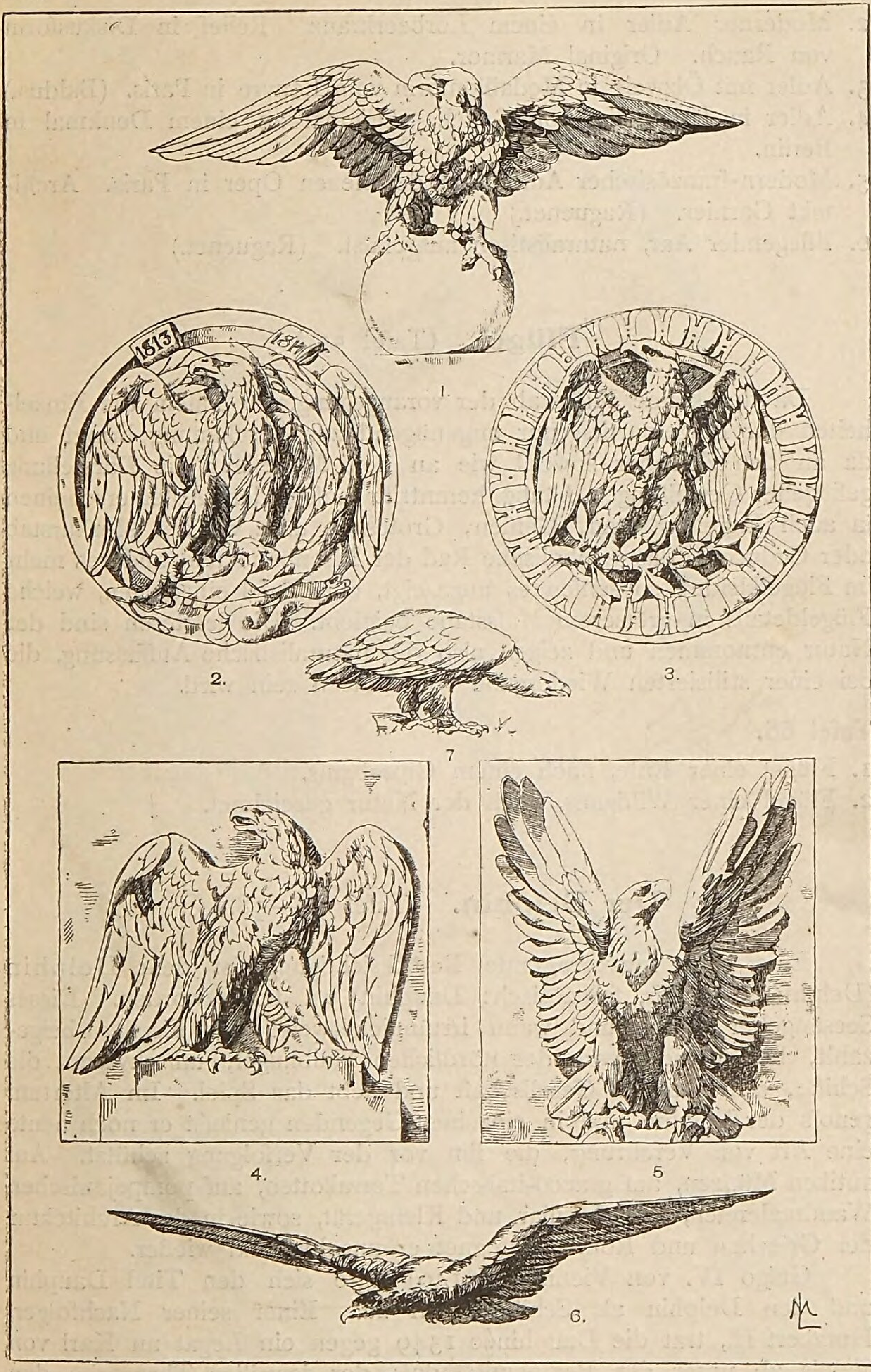
1. Krönender Adler vom Florapavillon des Louvre in Paris. Architekt Lefuel. (Baldus.)



Der Adler.



Der Adler.



Der Adler.

2. Moderner Adler in einem Lorbeerkranz. Relief in Diskusform von Rauch. Original Marmor.
3. Adler mit Ölzweig in Medaillonform vom Louvre in Paris. (Baldus.)
4. Adler in Hochrelief von Rauch. Original an einem Denkmal in Berlin.
5. Modern-französischer Adler von der neuen Oper in Paris. Architekt Garnier. (Raguenet.)
6. Fliegender Aar, naturalistisch aufgefafst. (Raguenet.)

Flügel. (Tafel 55.)

Da der kleine Mafsstab der vorangegangenen Tafeln die Einzelheiten der Flügelpartien nur ungenügend zur Anschauung bringt und da an den Zeichner sowohl wie an den Modelleur die Darstellung geflügelter Gestaltungen häufig herantritt (aufser dem Adler erscheinen ja auch Engel, Eroten, Genien, Grotesken u. s. w., der Merkurstab oder Caduceus, das symbolische Rad der Eisenbahn und anderes mehr im Flügelkleide), so schien es angezeigt, eine Tafel einzufügen, welche Flügeldetails in gröfserem Mafsstabe beigiebt. Die letzteren sind der Natur entnommen und zeigen also die naturalistische Auffassung, die bei einer stilisierten Wiedergabe von Nutzen sein wird.

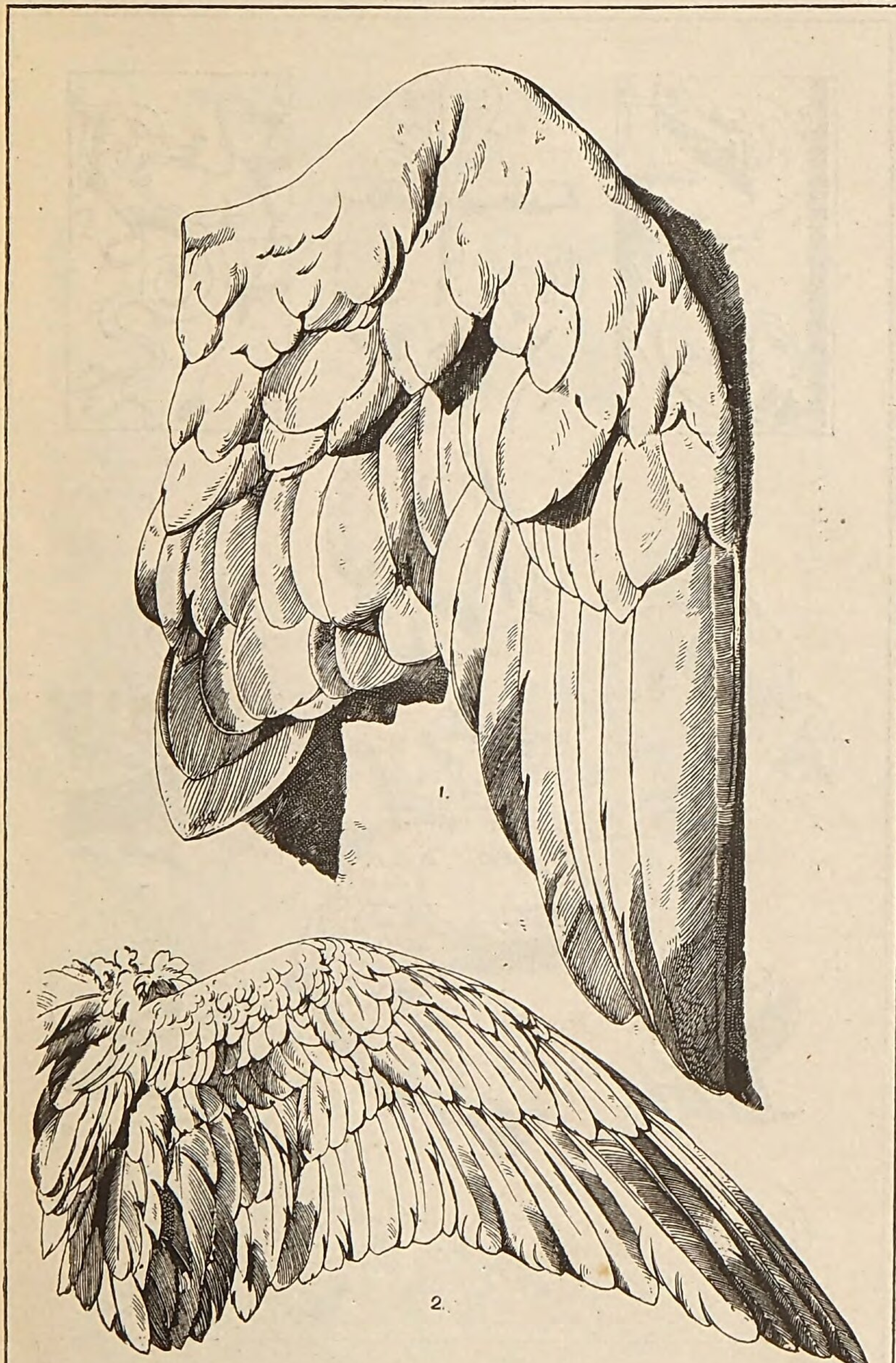
Tafel 55.

1. Flügel einer Ente, nach einem Gipsabgufs.
2. Flügel einer Wildgans, nach der Natur gezeichnet.

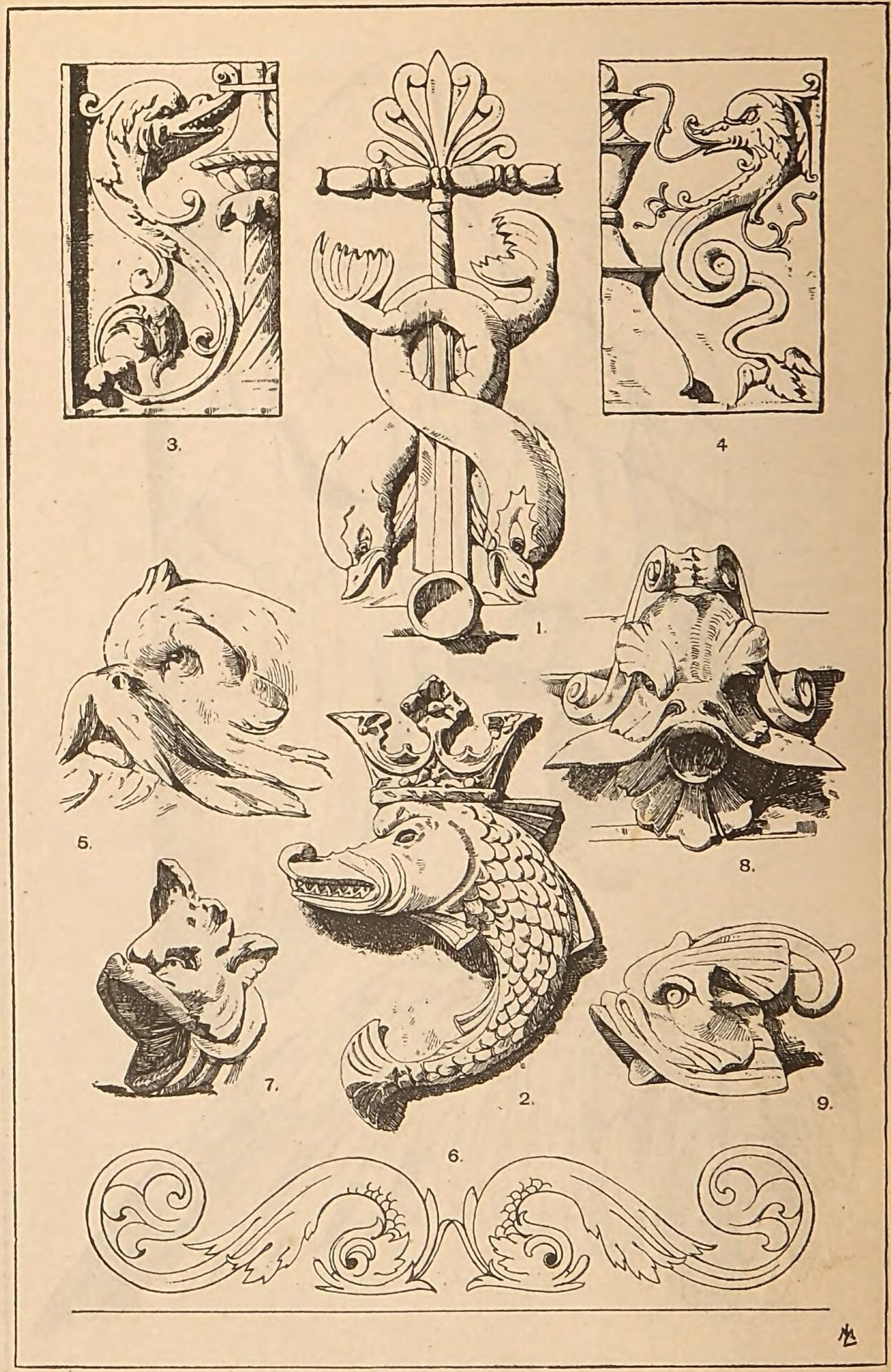
Der Delphin. (Tafel 56—58.)

Eine ganz hervorragende Berücksichtigung ist dem Delphin (Delphinus delphis, französisch: Dauphin) zu teil geworden. Dieses Seesäugetier, dann und wann irrtümlicherweise den Fischen beigezählt, belebt die Meere der nördlichen Halbkugel, umschwärmt die Schiffe, schwimmt in Gesellschaft und liebt das Spiel. Im Altertum genofs der Delphin und in einzelnen Gegenden geniefst er noch heute eine Art von Verehrung, die ihn vor der Verfolgung schützt. Auf antiken Münzen, auf graeco-italischen Terrakotten, auf pompejanischen Wandmalereien, am Mobiliar und Kleingerät, sowie in der Architektur der Griechen und Römer begegnet er uns hin und wieder.

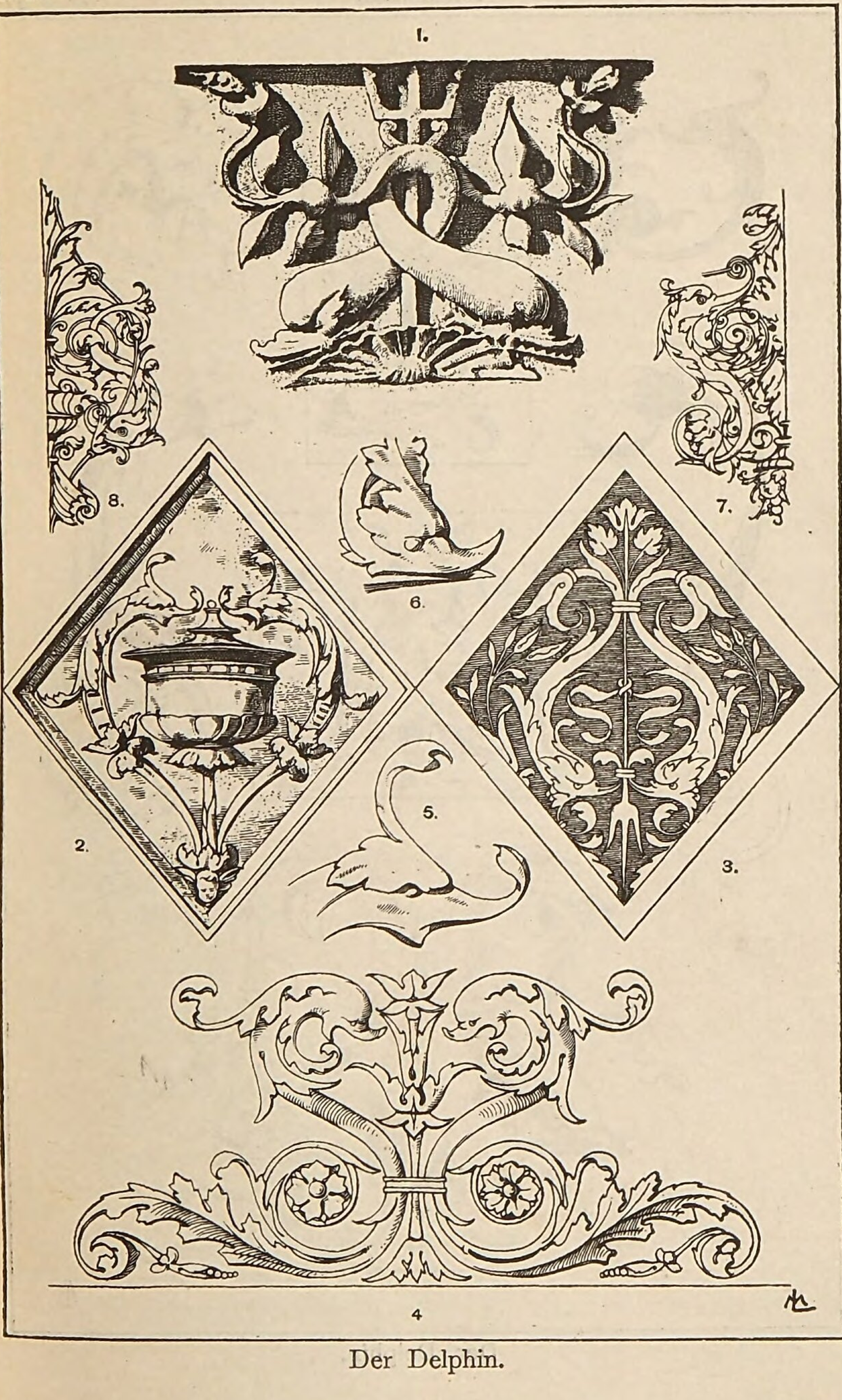
Guigo IV. von Viennois (1140) legte sich den Titel Dauphin und den Delphin als Schildzeichen zu. Einer seiner Nachfolger, Humbert II., trat die Dauphinée 1349 gegen ein Legat an Karl von Valois ab unter der Bedingung, dafs der jeweilige Thronerbe den Titel Dauphin führe, was in der Folge denn auch so gehalten wurde.



Flügel.



Der Delphin.



Der Delphin.



Der Delphin.

Wenn sich solchermafsen das häufige Vorkommen des Delphins in der französischen Ornamentik ohne weiteres erklärt, so kann die kaum minder häufige Anwendung in der Renaissance Italiens und der übrigen Länder wohl nur auf die ornamentale Veranlagung zurückgeführt werden. Auf Pilastern und Füllungen, in zahllosen Intarsien, in Decken- und Wandgemälden, in Email- und Nielloarbeiten, in typographischen Zieraten u. a. m. ist das Delphinenmotiv ein sehr beliebtes. In den neueren Stilen maskiert der Delphin häufig die Wasserausgüsse der Fontainen und Brunnen. In figürlichen Darstellungen ist er der Begleiter von Nymphen, Nereiden und Tritonen, des Arion, der Aphrodite und des Neptun, mit dessen Dreizack ihn die Ornamentik des öftern kombiniert.

Tafel 56.

1. Partie aus einem Terrakottafries. Graeco-italisch. Campana-Sammlung. Paris.
2. Delphin aus dem Wappen der französischen Könige. 15. Jahrh. (Raguenet.)
3. Vom Schlofs zu Blois. Französische Renaissance. (Raguenet.)
4. Delphin aus einem italienischen Renaissance-Ornament. Im Louvre in Paris. (Raguenet.)
5. Delphinkopf aus einem figuralen Relief. Französisch. Nereidenzug von Clodion (1738—1814).
6. Delphinenpaar aus einem Textil-Entwurfe von Schinkel. (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.)
7. Delphinkopf als Wasserausgufs. Modell der Firma Babezat in Paris. (Raguenet.)

8—9. Delphinköpfe als Wasserausgufs, en face und im Profil. (Hauptmann, moderne ornamentale Werke im Stile der italienischen Renaissance.)

Tafel 57.

1. Delphinornament aus Sta. Maria dell' anima in Rom 1500 (bis 1514). Ital. Renaissance. (Raguenet.)
2. Rautenförmiges Füllungsornament. Französische Renaissance.
3. Intarsiapartie vom Chorgestühl der Certosa bei Pavia. Ital. Renaissance. (Teirich, Meurer.)
4. Partie aus einem Sgraffittofries von einem Hause in Rom. Arco della chiesa nuova. Ital. Renaissance. (Weifsbach und Lottermoser: Architektonische Motive.)

5—6. Delphin-Köpfe.

7—8. Ornamentpartien aus der Adresse der deutschen Künstler an den König Umberto von Italien. Von Dir. Götz.

Tafel 58.

1. Delphinenornament. Venetianische Renaissance.
2. Untere Partie einer Füllung vom Dogenpalast in Venedig. Ital. Renaissance.
3. Ornamentpartie von einem Fries aus Sta. Maria della pace in Rom. Bramante 1504. Ital. Renaissance.
4. Delphin von einem Majolikaplättchen aus Sta. Caterina in Siena. Ital. Renaissance.
5. Delphinkopf, einem Ornament aus der Cathedrale zu Limoges entlehnt. Französische Renaissance.
6. Gefäſshenkel in Delphinform. Aus einer Pilasterfüllung von Benedetto da Majano. Italienische Renaissance.
7. Delphin, einer Federzeichnung des Lucas von Leyden entnommen (1527).

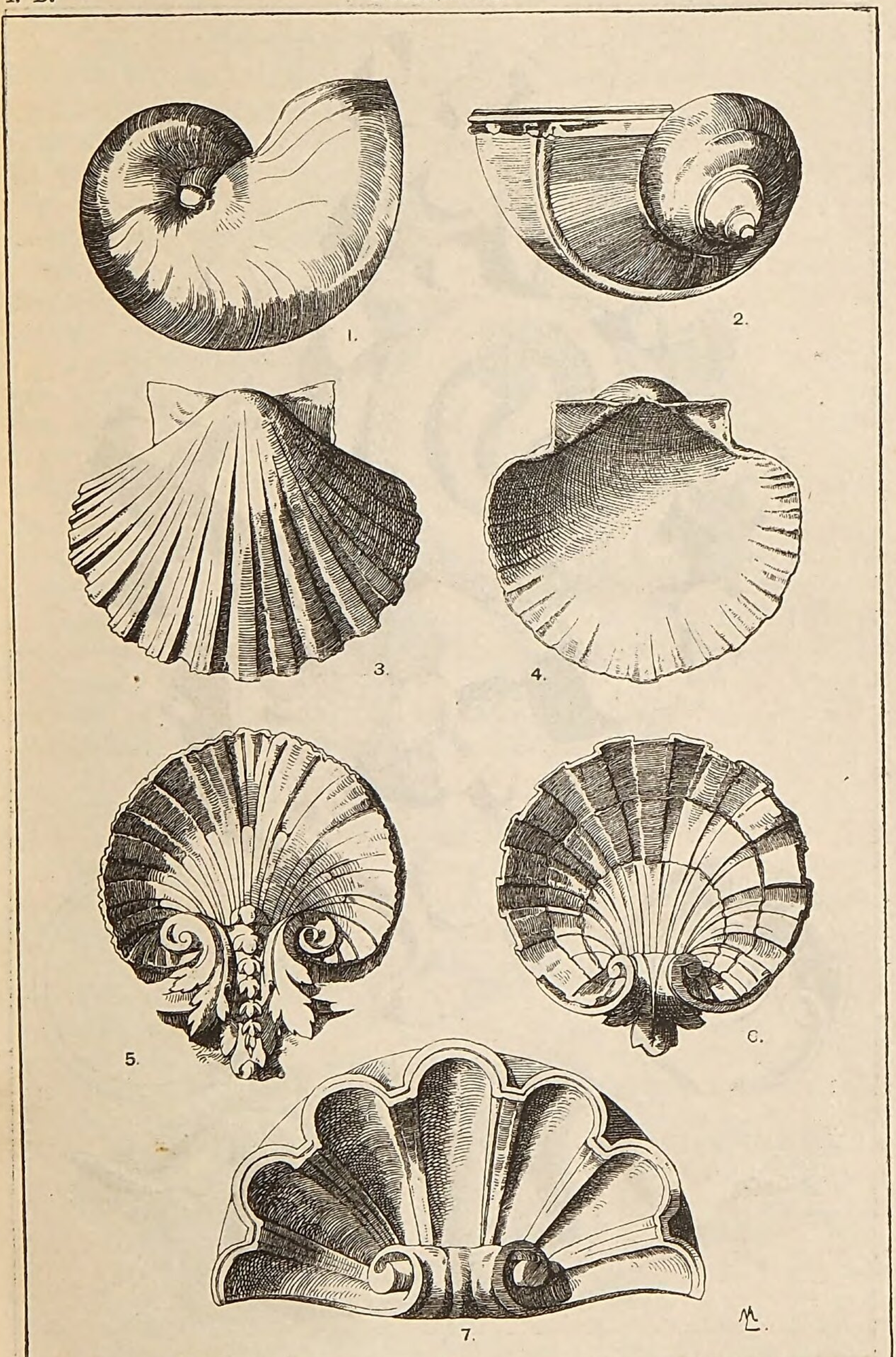
Schnecken und Muscheln. (Tafel 59.)

Aus der Klasse der Weichtiere oder Mollusken sind es der Nautilus, auch Irismuschel oder Perlboot geheiſsen (Nautilus Pompilius), und verschiedene Schneckenarten, hauptsächlich aus der Familie der Trochoïdeae (Kreiselschnecken), die, auf Füſse gestellt und zierlich in Metall gefaſst, zur Herstellung von Prunkgefäſsen dienen.

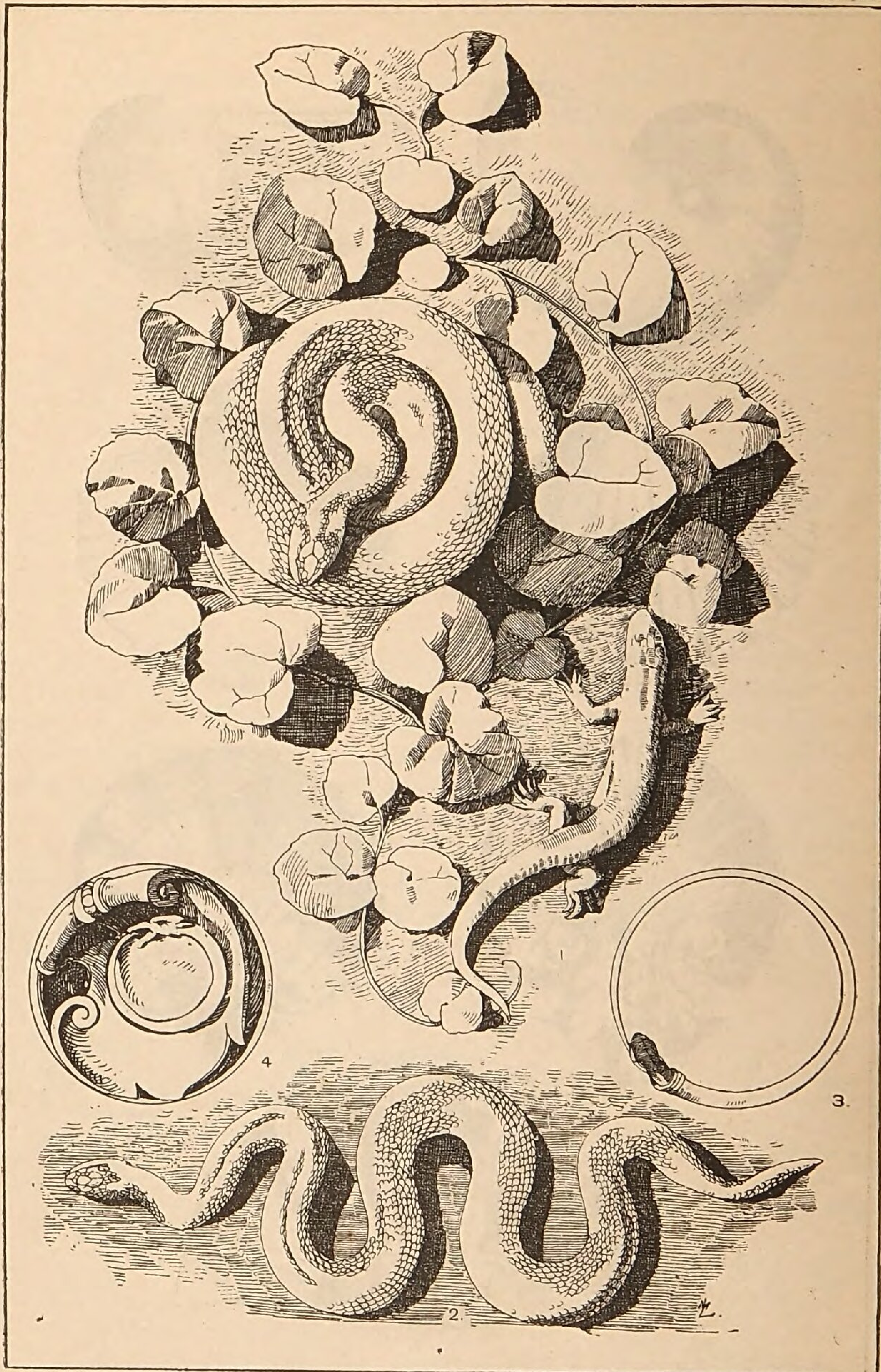
Für die Ausschmückung des oberen Abschlusses cylindrischer Nischen, als Wasserausguſs in Form flacher Schalen, als dekorativer Hintergrund hinter Vasen und Büsten u. s. w. ist die Muschel ein gern benütztes Motiv, welches speziell in der Spätrenaissance zur ausgiebigen Verwendung gelangte.

Tafel 59.

1. Nautilus, nach der Natur verkleinert.
2. Schneckengehäuse (Turbo marmoratus) von einem Renaissance-Prunkgefäſs.
3. Auſsenseite der Pilgermuschel (Ostrea Jacobaea — Pecten Jacobaeus), nach der Natur gezeichnet.
4. Innenseite der Pilgermuschel nach Jost Amman. (Hirth, Formenschatz.)
5. Muschelmotiv im Stile Louis XVI. Vom unteren Ende eines Panneau.
6. Muschelmotiv von Bildhauer Lehr in Berlin.
7. Muschelmotiv zur Nischendekoration. Nach einem Gypsabguſs.



Schnecken und Muscheln.



Schlangen.

Schlangen u. s. w. (Tafel 60.)

Die Schlange findet dann und wann ornamentale Verwendung. Sie umgibt das Haupt der Medusa (vergl. Taf. 65), sie wird zum antiken Armband ausgebildet und zum Gefäſshenkel der Renaissance, sie umschlingt paarweise das Attribut des Merkur, den Heroldstab oder Caduceus (vergl. Taf. 76) und einzeln den Stab des Äsculap. Sie ist kreisförmig aufgerollt mit der Schwanzspitze im Rachen, das Symbol der Ewigkeit (auf Grabmonumenten); bei den Darstellungen der Mythologie spielt sie ihre Rolle und den Allegorien des Neides und der Zwietracht ist sie unvermeidliche Zuthat.

In der kirchlichen Kunst ist die Schlange das Sinnbild der Bosheit, des Bösen, der Verführung (Paradiesszene); sie erscheint unter den Füſsen der Jungfrau Maria mit einem Apfel im Munde. In der Heraldik findet sie sich aufrecht oder der Quere nach wellig gebogen, »gebäumt«, öfters ein Kind verschlingend. (Wappen von Mailand.)

Tafel 60.

1. Naturabguſs einer Kreuzotter (Vipera berus — Pelias berus) im Laub der Gundelrebe (Glechoma hederacea); nebenan eine Eidechse (Lacerta viridis — Lacerta agilis). Von J. Eberhard in Heilbronn.
2. Naturabguſs einer Kreuzotter. Von J. Eberhard in Heilbronn.
3. Antikes Armband in Form einer Schlange, gefunden in Pompeji.
4. Schlange als Symbol der Ewigkeit, aus einer Allegorie von A. Seder. (Gerlach, Allegorien und Embleme.)

c. Menschlicher Organismus.

Es ist wohl selbstverständlich, daſs die menschliche Gestalt der künstlerisch schaffenden Hand als bevorzugtes Nachbildungsobjekt zu dienen berufen ist. Das Bestreben, hervorragende Thaten einzelner sowie die epochemachenden Leistungen und Schicksale ganzer Stämme und Völker der mitlebenden Generation im Bilde vorzuführen und der Nachwelt zu übermitteln, ist ebenso allgemein menschlich, als der Versuch nahe liegt, das Bild berühmter Individuen möglichst treu und charakteristisch wiederzugeben. Auch die übersinnlichen Kräfte, seine Götter, stellt der Mensch im Habitus des Menschen dar. Der »Herr der Schöpfung« weiſs den Wesen, die er über sich stellt, keine idealere Gestalt zu geben als die eigene, welche er für die formentwickeltste hält.*) Die christliche Auffassung kommt auf entgegen-

*) Aber die Sterblichen wähnen, die Götter entständen wie Menschen,
Hätten menschlich' Gefühl und Stimme und Körpergestaltung.
Ochsen und Löwen würden wohl auch, wenn Hände sie hätten
Und sie mit Meisel und Pinsel die Gottheit bilden sich könnten,
Ähnliches thun: dem Pferd wäre Gott ein Pferd und dem Ochsen
Wär' er ein Ochs; ein ieglicher würd' sich ähnlich ihn denken.
Xenophanes von Kolophon. 600 vor Chr.

gesetztem Wege zum selben Resultate: »Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde.« Tugenden, Laster und Leidenschaften, Wissenschaften und Künste, Zeitperioden, Jahres- und Tageszeiten, Elemente, Ströme, Länder, Weltteile und vieles andere werden symbolisch und allegorisch durch menschliche Figuren zum Ausdruck und zur bildlichen Anschauung gebracht. Auch ohne jede geistige Beziehung — rein um ihrer Formschönheit wegen, rein dekorativ — wird die menschliche Figur nachgebildet. Diese sämtlichen in das Gebiet der sogenannten hohen Kunst fallenden Darstellungen kommen jedoch für die vorliegende Publikation als aufserhalb ihres Rahmens liegend nicht in Betracht; wir haben es mit der menschlichen Gestalt nur insoweit zu thun, als dieselbe eins geworden, aufgegangen ist im Ornament, wir haben uns nur mit dem »stilisierten Menschen« zu befassen. Hierher zählen die Verwendungen des menschlichen Antlitzes, mehr oder weniger der Natur treu bleibend oder durch willkürliche Zuthaten verändert: die Masken und Fratzen; die Grotesken, jene abenteuerlichen Kombinationen des Menschen mit tierischen und pflanzlichen Elementen; dann die Anwendungen des menschlichen Oberkörpers als Ausgangspunkt für ornamentale Entwickelungen: Halbfiguren als Ornamentänfanger; jene Mischungen menschlicher und tierischer Gestalt, bei denen der Oberkörper dem Menschen zufällt: Sphinxe und Kentauren und ähnliches mehr.

Die Masken. (Tafel 61.)

Die Maske im eigentlichen Sinne ist ein künstliches, hohles Gesicht, bestimmt, durch Vorsetzen das menschliche zu verdecken, um den Träger unkenntlich zu machen oder ihn in bestimmter Weise zu charakterisieren. Der Gebrauch der Maske wird in die Volks- und Erntespiele der frühesten griechischen Zeit zurückdatiert. Von diesen Spielen sollen die Masken in den Gebrauch des antiken Theaters übergegangen sein, in welchem die Darsteller unter Masken erschienen. Man unterschied verschiedene Arten von Masken, tragische, komische u. s. w. und verband mit bestimmten Typen derselben bestimmte Charaktere und »Personen«. (Die Mundöffnungen dieser Masken waren unnatürlich grofs und schallbecherartig erweitert, um den Ton des Sprechers zu verstärken; im Lateinischen heifst die Maske persona von personare = durchtönen.) Vom Theater gelangten die Masken zur künstlerischen Verwendung in den Wandmalereien der Theater- und Profanbauten (pompejanische Wanddekorationen), auf bacchischen Gefäfsen und anderm Gerät (verschiedenen Bechern des Hildesheimer Silberfundes). Die Renaissance und die ihr folgenden Stile greifen hin und wieder auf die Dekoration vermittelst Masken

zurück unter Abänderung der Formen und mit Bereicherung der Wahl in den Motiven. Speziell zur Ausschmückung von Schlusssteinen in Fenster- und Thürbogen ist die Maske ein beliebtes Vorbild. (Erwähnt seien die schönen, frei behandelten Masken sterbender Krieger von Schlüter am Berliner Zeughaus und die antikisierenden Masken an der neuen Oper in Paris von Garnier.)

Tafel 61.

1. Bacchusmaske, graeco-italisch. Offenbar Bruchteil eines Gefäfses oder Geräts. Original Bronze.
2—3. Masken von einem silbergetriebenen Becher (Hildesheimer Fund). Römisch; Original im Berliner Museum.
4. Maske, Mittelstück eines graeco-italischen Stirnziegels. Original Terrakotta. Campana-Sammlung.
5. Maske aus einem graeco-italischen Terrakottafries. Campana-Sammlung.
6. Silenmaske, Teil eines etruskischen Gefäfshenkels. Original Bronze.
7—8. Antike Doppelmasken aus Pompeji.
9. Satyrmaske. Ital. Renaissance. Von Sansovino. Partie über einem Fruchtgehänge in Sta. Maria del popolo in Rom.
10. Maske eines sterbenden Kriegers von Schlüter. Berliner Zeughaus 1697.

Masken und Fratzen. (Tafel 62—64.)

Die Begriffe der Maske und Fratze greifen ineinander über, so dafs eine genaue Grenze schwer festzustellen sein dürfte. Diesen Zusammenhang drückt die französische Sprachbezeichnung deutlich aus, indem sie sich der verwandten Worte masque und mascaron bedient.

Zu den Masken rechnet man für gemeinhin die Darstellungen schöner, der Natur treu bleibender oder sie idealisierender Antlitze; zu den Fratzen grinsende, verzerrte, durch Zuthaten verunstaltete, in Blattwerk auslaufende Gesichter.

Die Antike, die die Nachbildung des Häfslichen und Bizzaren überhaupt nicht liebt, schafft nur in ihren allerfrühesten Epochen fratzenhafte Bildungen, im sog. archaischen Stil.

Das Mittelalter verwendet die Fratze des öftern; doch lassen Technik und Auffassung gewöhnlich zu wünschen übrig.

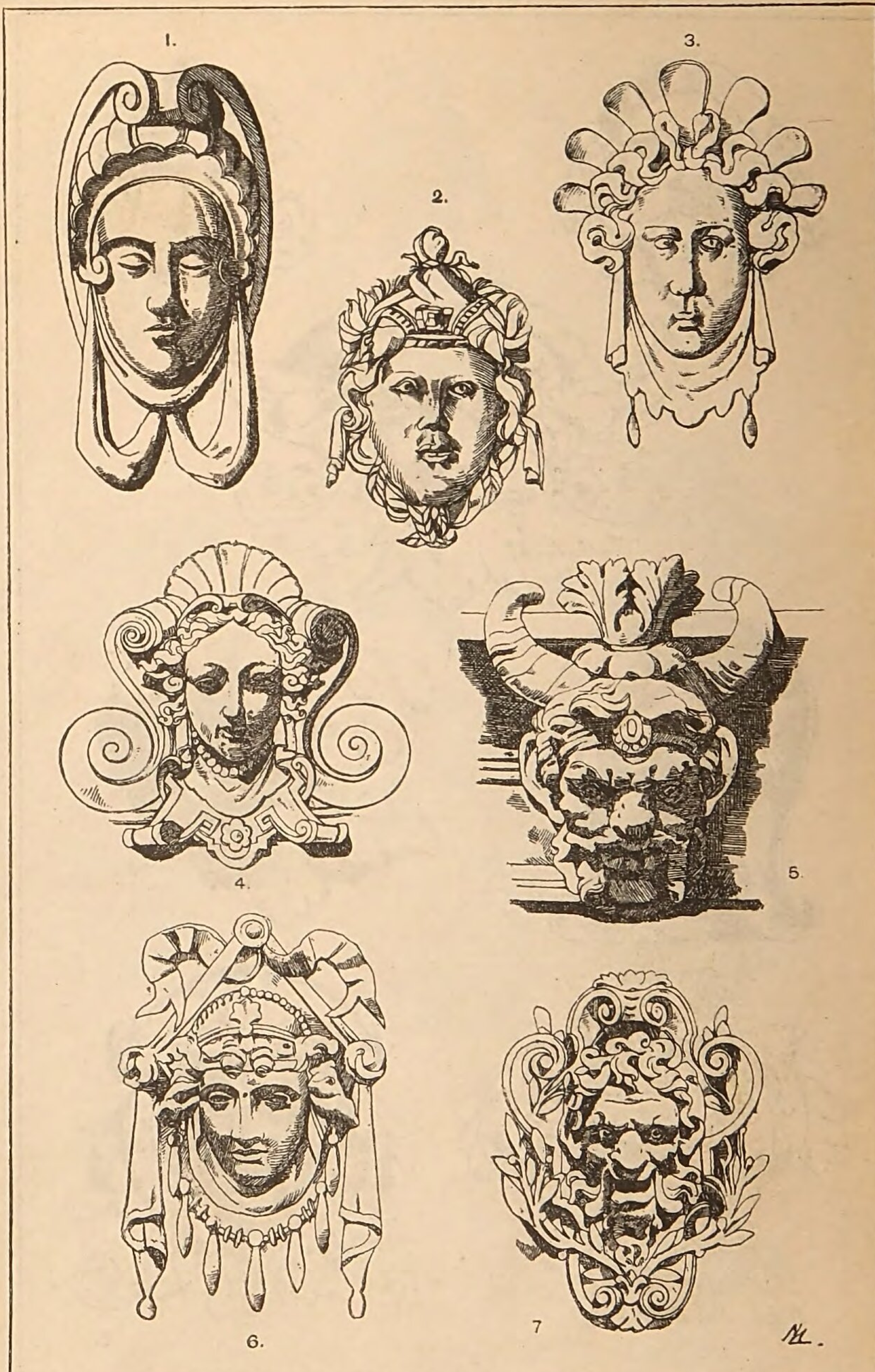
Die Renaissance- und Barock- sowie unsere neueste Zeit bringen die Fratze auf Schlufssteinen und Konsolen, als Gefäfsausgufs und Henkelansatz, auf Schilden und Cartouchen, in Kapitälen und Füllungen, auf Stuhllehnen und überhaupt am geschnitzten Mobiliar, auf



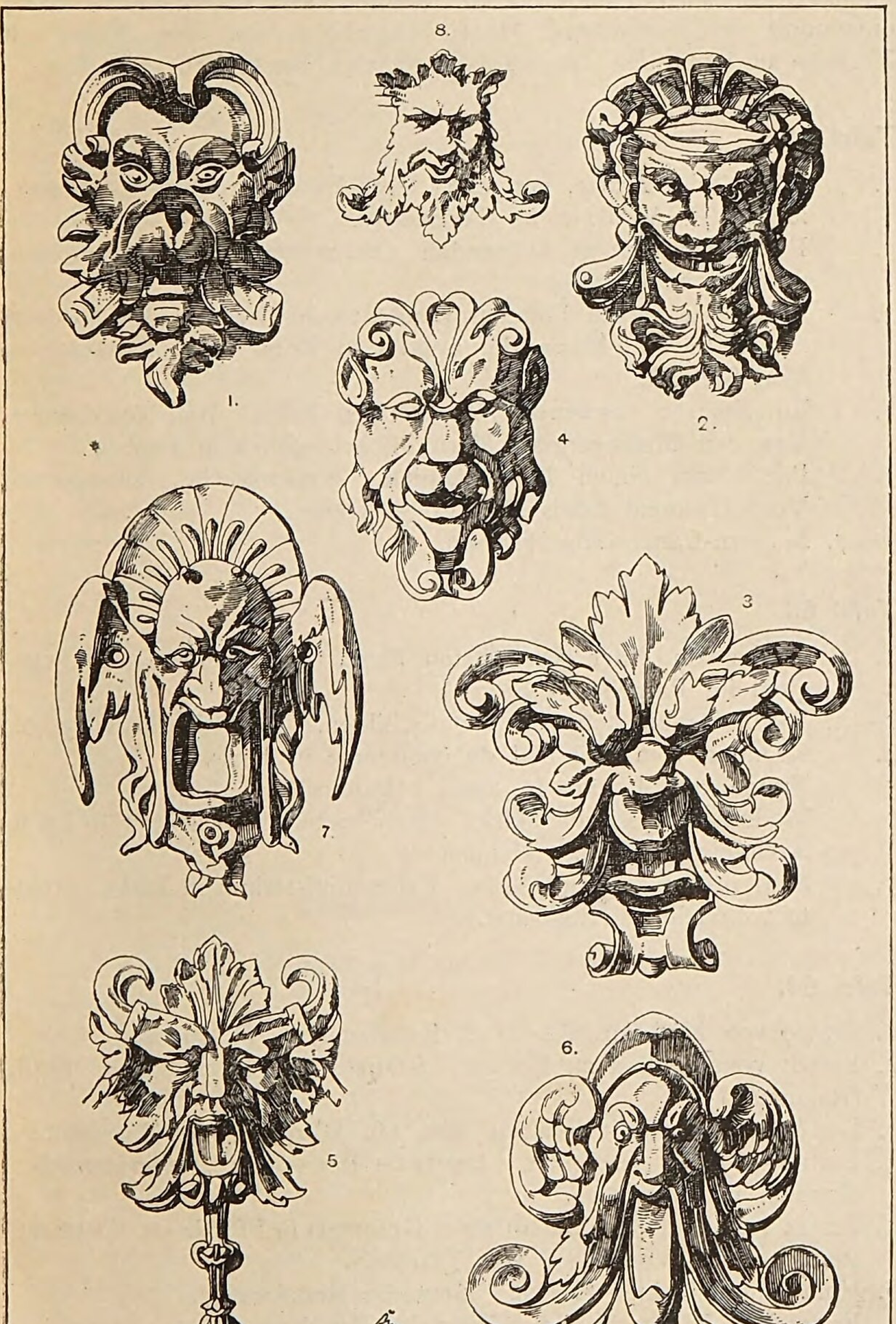
Die Maske.



Masken und Fratzen.



Masken und Fratzen.



Masken und Fratzen.

Ofenkacheln etc. unendlich oft an. (Eine Anzahl vorzüglicher Fratzen entstammt der Jugendhand Michelangelo's, der diese Form mit Vorliebe und mit der ihm eigenen genialen Breite behandelt hat.)

Tafel 62.

1. Etruskische Fratze, von einer Terrakotta der Campana-Sammlung. (F. A. M. cours d'ornement.)
2. Fratze aus einem krönenden Ornament. Ital. Renaissance. Original in Venedig.
3. Fratze aus einem Füllungsornament vom Grabmal des Kardinal Sforza in Sta. Maria del popolo in Rom. Ital. Renaissance. Von Sansovino.
4. Einzelmaske aus einem fortlaufenden Fries. Ital. Renaissance. Von den Mediceergrabmälern Michelangelo's in Florenz.
5. Partie aus einem Pilasterkapitäl. Französische Renaissance. Vom Grabmal Louis XII. in St. Denis.

6—7. Modern-französische Fratzen.

Tafel 63.

1. Maske von einer geschnitzten Bank. Ital. Renaissance. Original im Bargello in Florenz.

2—3. Weibliche Masken von Metallschilden. Deutsche Renaissance.

4. Krönung vom Tribunal de commerce in Paris.
5. Fratze vom Louvre in Paris. (Baldus.)
6. Modern-französische Maske vom Theater de Bellecour in Lyon. Architekt Chatron. (Raguenet.)
7. Modern-französische Maske. Kriegsministerium in Paris. Architekt Bouchot. (Raguenet.)

Tafel 64.

1. Fratze von Michelangelo. Ital. Renaissance. (Raguenet.)
2. Fratze vom Schloss zu Ecouen. Französische Renaissance. 1538. (Raguenet.)
3. Deutsche Holzschnitzerei aus dem 16. Jahrhundert. (Lessing.)
4. Fratze in Holz geschnitzt. Deutsche Renaissance. Germanisches Museum in Nürnberg.
5. Fratze vom Säulenpostament eines Grabmals in Pforzheim. Deutsche Renaissance. Von Hans von Trarbach.
6. Vom Ausgufs einer Kanne. Deutsche Renaissance.
7. Fratze als Schlüsselschild. Deutsche Renaissance.
8. Fratze aus einer modernen Füllung. Bildhauer Hauptmann.

Die Medusenmaske. (Tafel 65.)

Eine Eigenheit unter den Masken ist das Medusenhaupt. Die Medusa, nach der Mythologie eine der drei Gorgonen, der Perseus das Haupt abschlägt, um es der Athene als Schildzier anzubieten, schmückt in der antiken Kunst Brustharnische und Schilde; auf und über Thür und Thor, im Fond von Pateren und Schalen wird die Medusenmaske angebracht. Ihr Ausdruck ist derjenige der Todesstarre; ihr Anblick soll versteinern; die Haare sind schlangendurchfurcht und Schlangen schlingen unterm Kinn sich in Knoten; kleine Flügel setzen für gewöhnlich sich beiderseits in den Haaren an.

Die ältere, archaïsche Darstellung bildet das Gorgonenhaupt häſslich, schreckend und abstoſsend; die spätere griechische Zeit (unter Praxiteles) formt es in starrer, gewaltiger Schönheit. (Die sog. Rondaninische Medusa in der Glyptothek in München.)

In den modernen und den Stilen der Renaissance hat das Medusenhaupt nur dekorativen Zweck und wird verhältnismäſsig wenig angewandt.

Tafel 65.

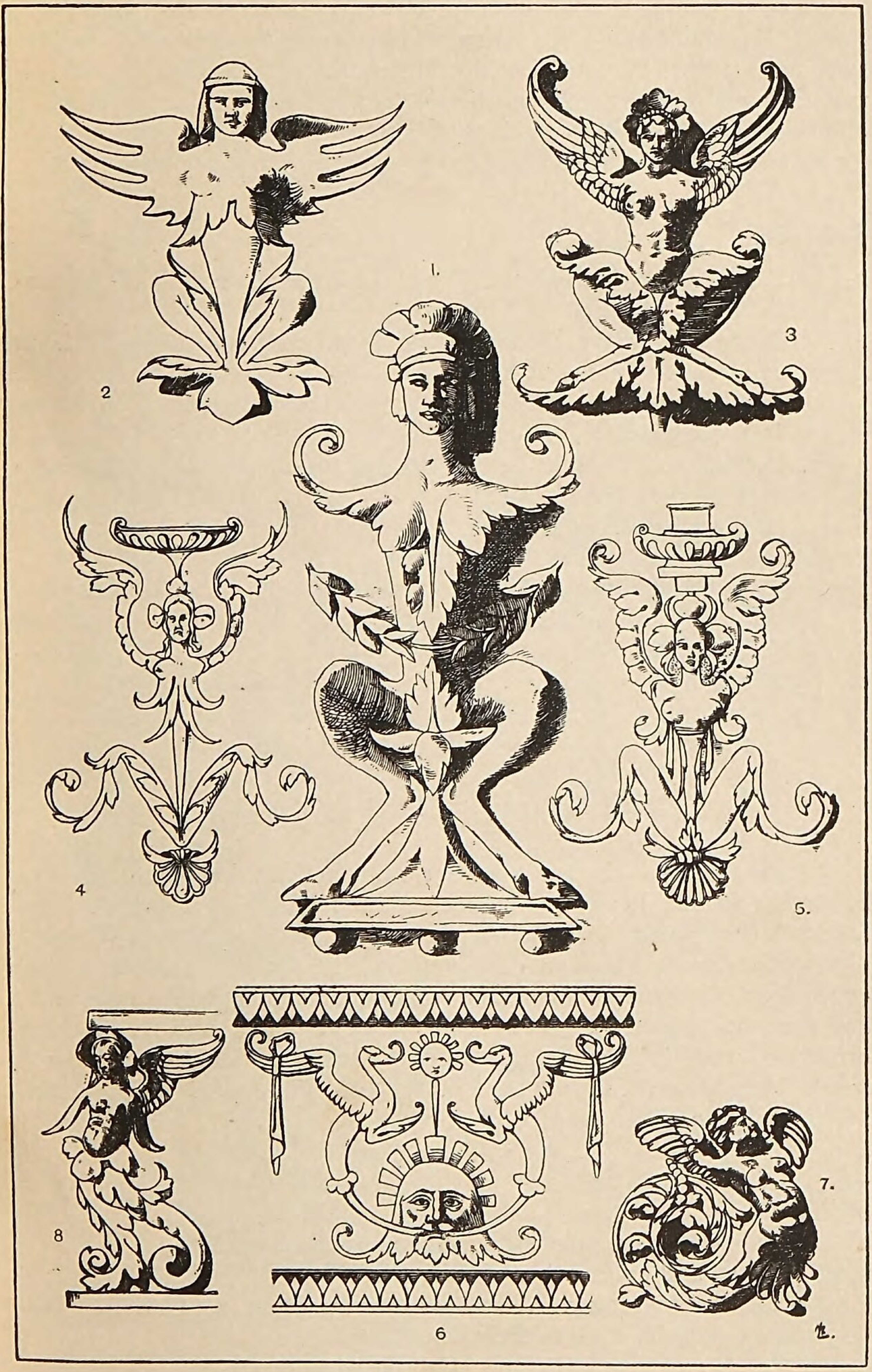
1. Sogenannte farnesische Schale. Onyx-Patera im Museum in Neapel. Römisch.
2. Mittelstück einer antiken Patera. Römisch.
3. Medusenhaupt in Medaillonform. Wahrscheinlich modern-französisch.
4. Aus einem Tympanon von den Tuilerien in Paris. (Baldus.)

Grotesken. (Tafel 66.)

Grotesken, richtiger geschrieben Grottesken (von Grotte), sind phantastische, oft recht häſsliche Gestalten, entstanden durch Kombination menschlicher, tierischer und pflanzlicher Organismen in willkürlicher und ungeniertester Anordnung. Hockende, geflügelte Frauengestalten ohne Arme; menschliche Oberleiber mit Fischschwanzfüſsen, mit unendlich langen, mehrfach gewundenen Hälsen, mit in Blattwerk verlaufenden Extremitäten sind die Typen dieser Ornamentationsart. Der Ursprung der Grotesken ist in der Dekorationsmalerei der Römer zu suchen. Pompeji liefert ein umfassendes Material. Verschiedene Maler der italienischen Renaissance, unter ihnen Raphael, haben die antike Groteskenmalerei aufgenommen und angewandt (Rafaels Loggien), nachdem zu ihrer Zeit die Groteskenmalereien in den Thermen des Titus in Rom (über der Villa des Maecen und dem goldenen Haus des Nero errichtet) aufgedeckt wurden. (Von diesen Gewölben oder Grotten stammt die Bezeichnung Groteske.)



Die Medusenmaske.



Grotesken.

Die Grotesken sind ein sprechendes Beispiel der burlesken, heitern Kunstauffassung der Alten und stehen im schneidenden Gegensatz zur plumpen Kunstkomik des Mittelalters. Aus der Dekorationsmalerei sind die Grotesken in die ornamentale Plastik der Renaissance übertragen. Die Wiederaufnahme der italienischen Dekorationsmalerei für unsere moderne Kunst hat auch diese Formen populär erhalten.

Tafel 66.

1. Partie aus einer Pilasterfüllung. Ital. Renaissance. Von Benedetto da Majano.
2. Partie aus einer Pilasterfüllung vom Grabmal Louis XII. in St. Denis. Franz. Renaissance.
3. Partie aus einer Pilasterfüllung im Palazzo magnifico in Siena. Ital. Renaissance. Von Barile.

4—5. Partien von ornamentierten Säulen aus dem Palazzo Guadagni in Florenz. (Schütz.)

6. Italienische Majolikafliefse. Wahrscheinlich aus Siena. Ital. Renaissance. (L'art pour tous.)
7. Vom Chorgestühl in San Severino in Neapel. Ital. Renaissance. Von Bartolommeo Chiarini und Bernardino Torelli da Brescia. (Schütz.)
8. Aus San Agostino in Perugia. Ital. Renaissance.

Halbfiguren. (Tafel 67 u. 68.)

Halbfiguren dienen von der antiken Zeit bis heute als beliebte Ornamentanhänger. Der menschliche Oberkörper erleidet verhältnismäfsig geringe Abweichungen von seinen natürlichen Formen. Unterhalb der Brust oder des Bauches, häufig durch einen Gürtel abgeschlossen, entwickelt sich eine Art abwärts gekehrter Akanthuskelch, aus dem das Rankenornament sich entfaltet. Nicht nur im Flächenornament und im Flachrelief, sondern auch in der runden Plastik treten Halbfiguren auf, im letztern Fall als Wandarme für Leuchter, als Fackelhalter, Thürklopfer etc.

Tafel 67.

1—2. Füllungen von einem dreiseitigen römischen Altar.

3. Partie aus einem römischen Relief.
4. Sockelverzierung von einem Altar im Dom zu Orvieto. Ital. Renaissance. (Gewerbehalle.)
5. Partie aus einem Relief. Ital. Renaissance.



1.



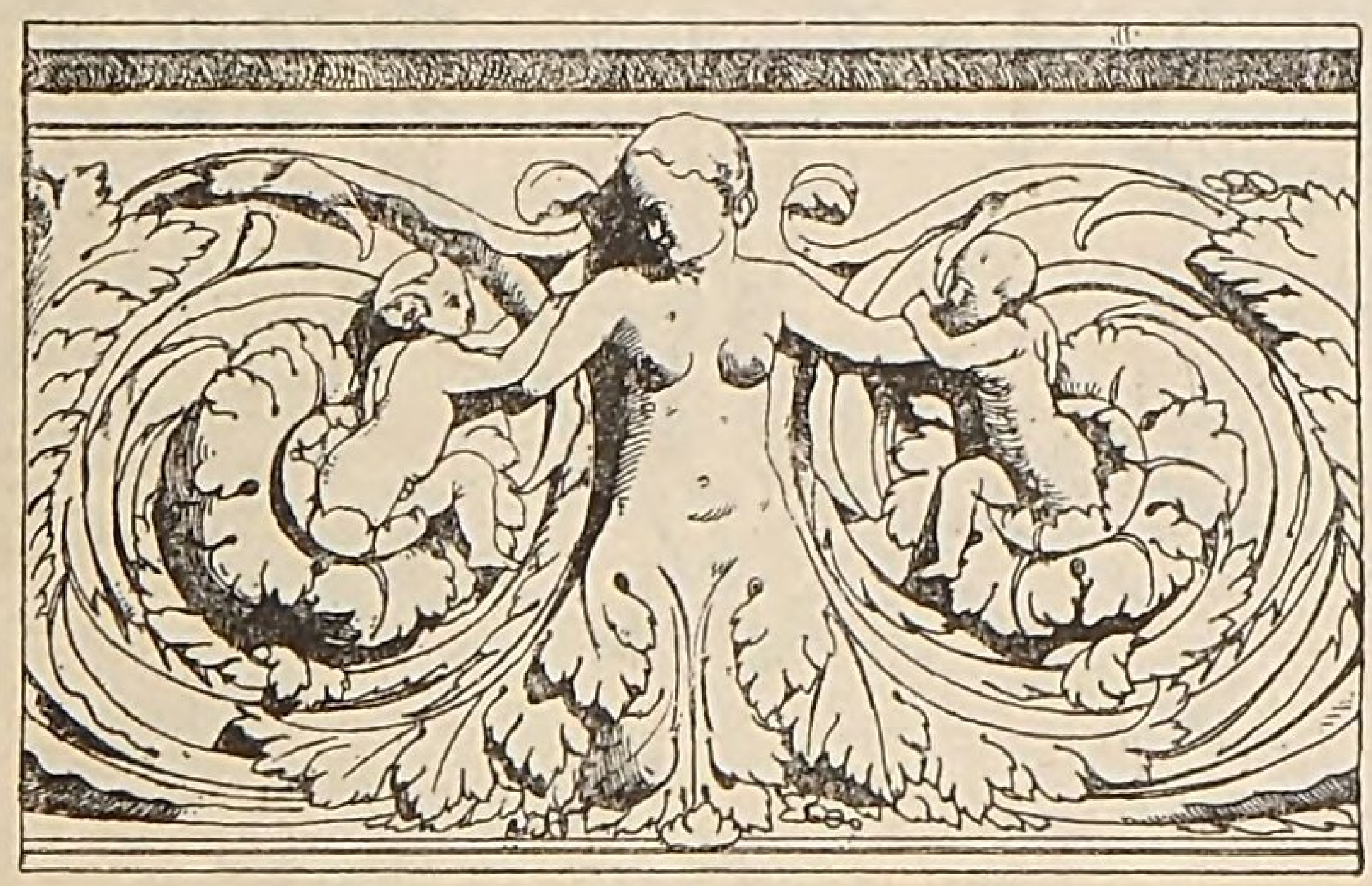
2

4.



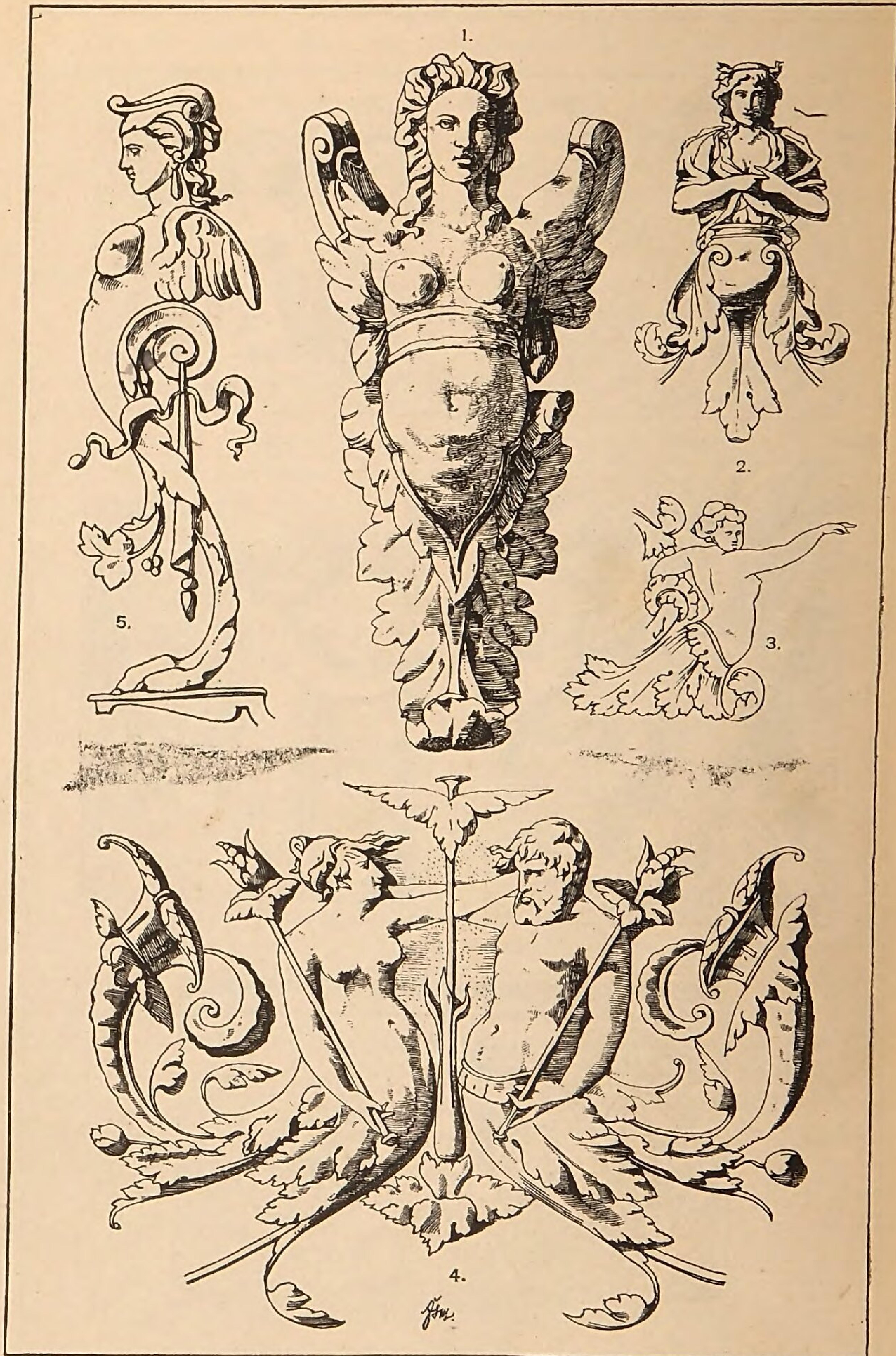


3



5

Halbfiguren.



Halbfiguren.

Tafel 68.

1. Bronze-Arm aus dem Jahre 1750. Ital. Renaissance. Original im South-Kensington Museum in London. (Aroundel Society, objects of art.)
2. Halbfigur aus einem Deckengemälde in der Engelsburg in Rom. Ital. Renaissance.
3. Aus einer Handzeichnung von Polidoro da Caravaggio. 16. Jahrh. Ital. Renaissance. Original im Louvre in Paris.
4. Mittelpartie eines Reliefs vom Lettner in der Kathedrale zu Limoges. Franz. Renaissance.
5. Aus einem Flachrelief von J. Verchère. Modern-französisch.

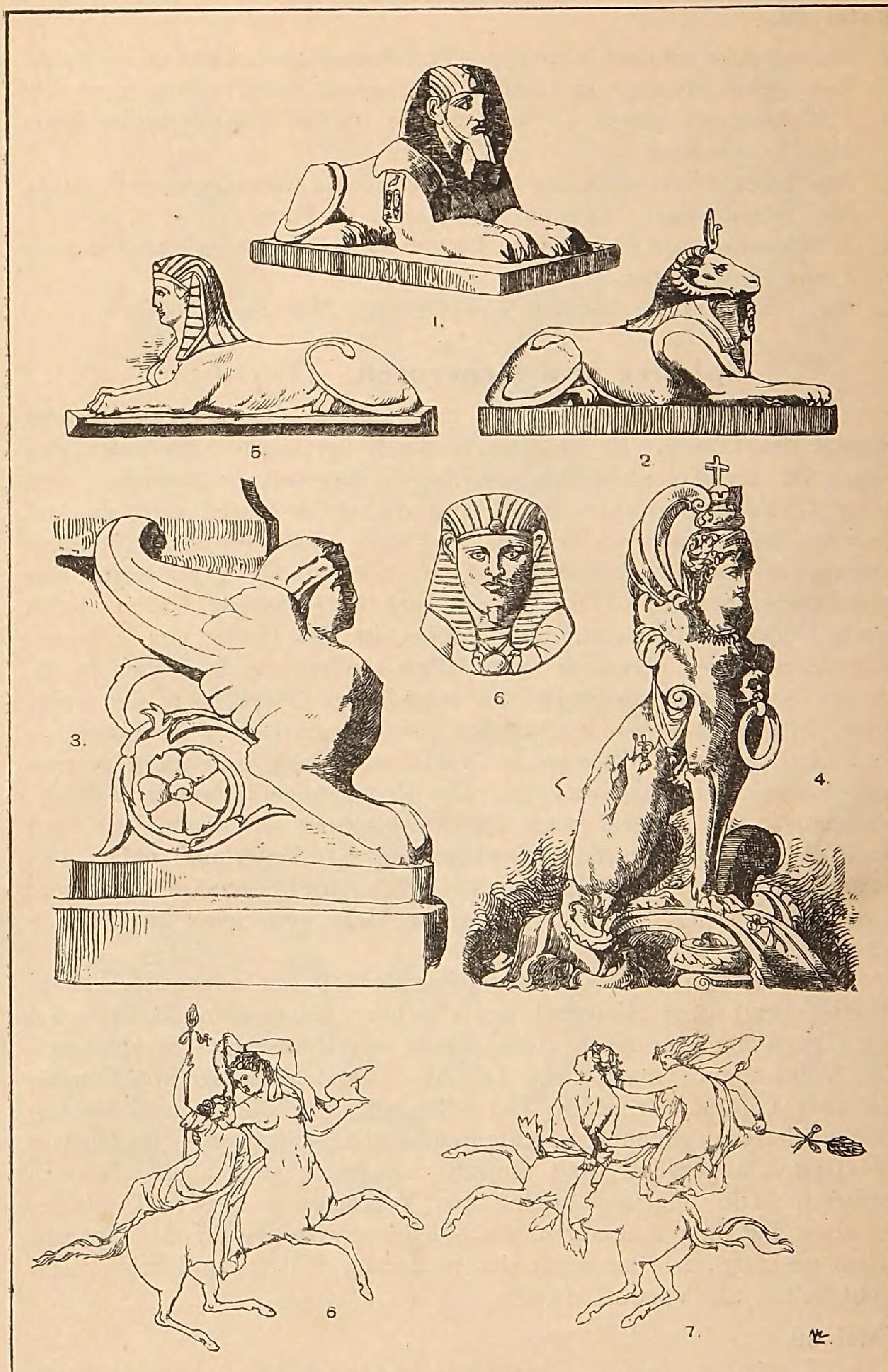
Sphinxe und Kentauren. (Tafel 69.)

Der Sphinx verbindet den menschlichen Oberkörper mit dem Rumpf des Löwen. Er ist eine spezifisch ägyptische Erfindung. Bekannt ist der Kolossalsphinx von der Gräberstadt zu Memphis, der, unter Cheops begonnen, in den gewachsenen Felsen gehauen und teilweise mit Mauerwerk ergänzt, jetzt zum gröfsten Teil in Flugsand eingebettet, die respektable Länge von über 50 Meter aufweist. Der gewöhnlich männliche Oberkörper wird in einzelnen Fällen durch einen Widderkopf ersetzt. Der Sphinx ist der Hüter von Tempeln und Gräbern, vor denen er nicht selten spalierweise in Reihen lagert. In der Antike tritt an Stelle des männlichen Oberkörpers der weibliche, Flügel treten — mutmafslich infolge assyrischen Einflusses — als Zuthat auf, und die liegende Gestalt wird dann und wann in eine halb aufgerichtete umgewandelt. Die Renaissance verwendet Sphinxgestalten in der Malerei (auch als Doppelsphinx mit einem Kopf und zwei Leibern) und in freien Gestaltungen (als Feuerhund etc.). Die Barockzeit schmückt Gärten und Portale mit liegenden Sphinxen. (Der Schwetzinger Schlofsgarten allein birgt eine ganz bedeutende Anzahl.)

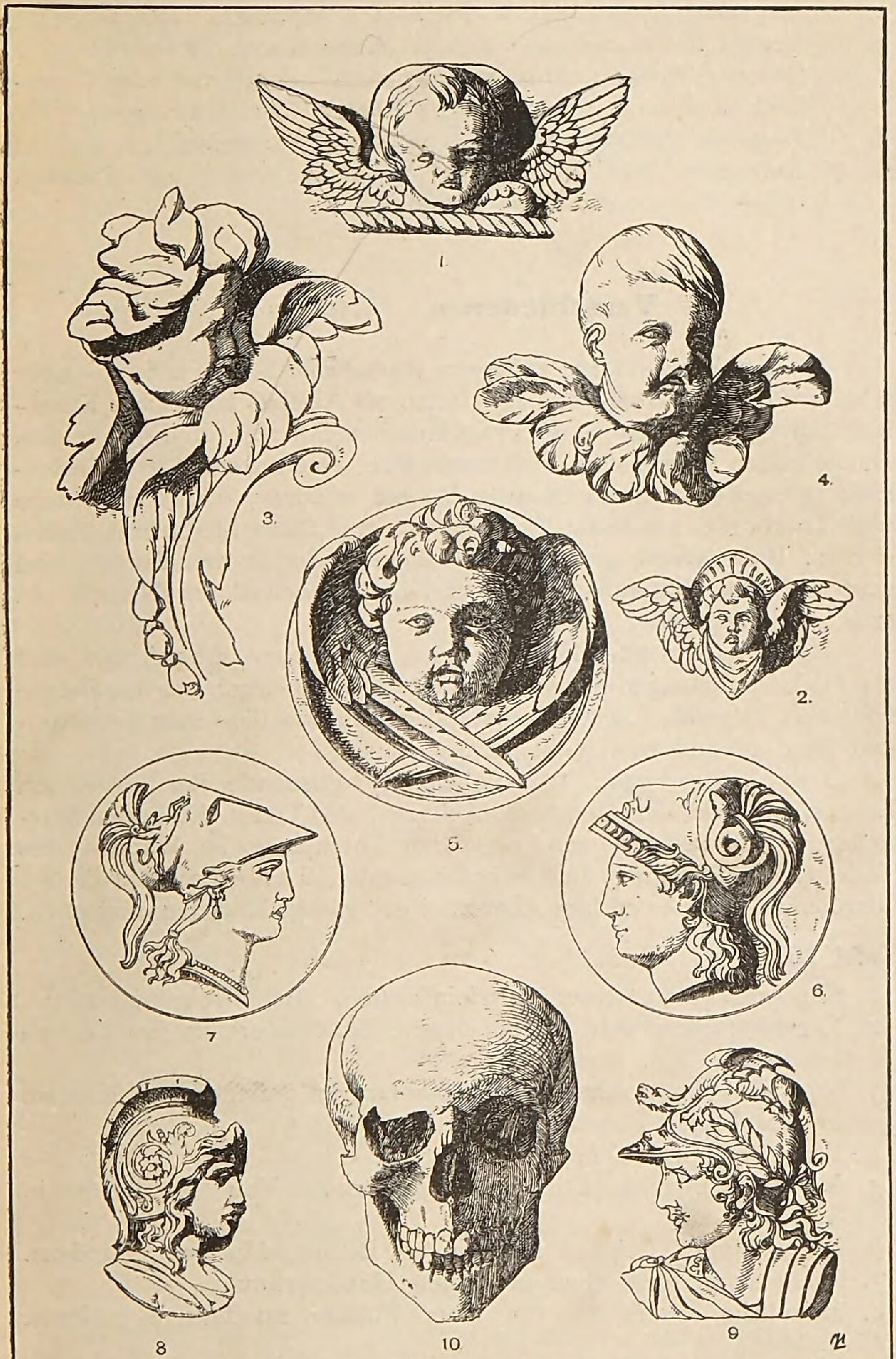
Kentauren sind wilde, kampflustige Gestalten mit menschlichem Oberleib und dem Hinterteil des Pferdes. Sie versinnbildlichen bei den Griechen ursprünglich einen durch sein Reitertalent hervorragenden Volksstamm Thessaliens. Die Mythologie schildert ihre Kämpfe mit den Lapithen. Spätere Darstellungen, wie die pompejanischen Wandmalereien, geben die Kentauren weniger wild wieder, im Dienste des Dionysos gezähmt, mit Eroten und Bacchanten allerlei Scherze treibend. Die ungemein dekorative Veranlagung dieser Phantasiegestalten hat den Kentauren die Wiederverwendung in den spätern Stilen gesichert, wie sie auch der modernen Malerei und Bildhauerei nicht selten als Vorwurf dienen.

Tafel 69.

1. Liegender Sphinx. Ägyptisch. Original im Louvre in Paris. (Raguenet.)



Sphinxe und Kentauren.



Verschiedenes.

2. Liegender Sphinx mit Widderkopf. Ägyptisch. (Raguenet.)
3. Untere Ecklösung eines antiken Kandelabers. Römisch.
4. Sitzender Sphinx. Modern-französisch. Feuerhund oder Feuerbock in Bronze von Bildhauer Piat. (L'art pour tous.)
5. Liegende Sphinx von einem modernen Flachrelief.
6—7. Kentauren und Bacchanten. Wandmalereien aus Pompeji. (Chefs-d'oeuvres de l'art antique.)

Verschiedenes. (Tafel 70.)

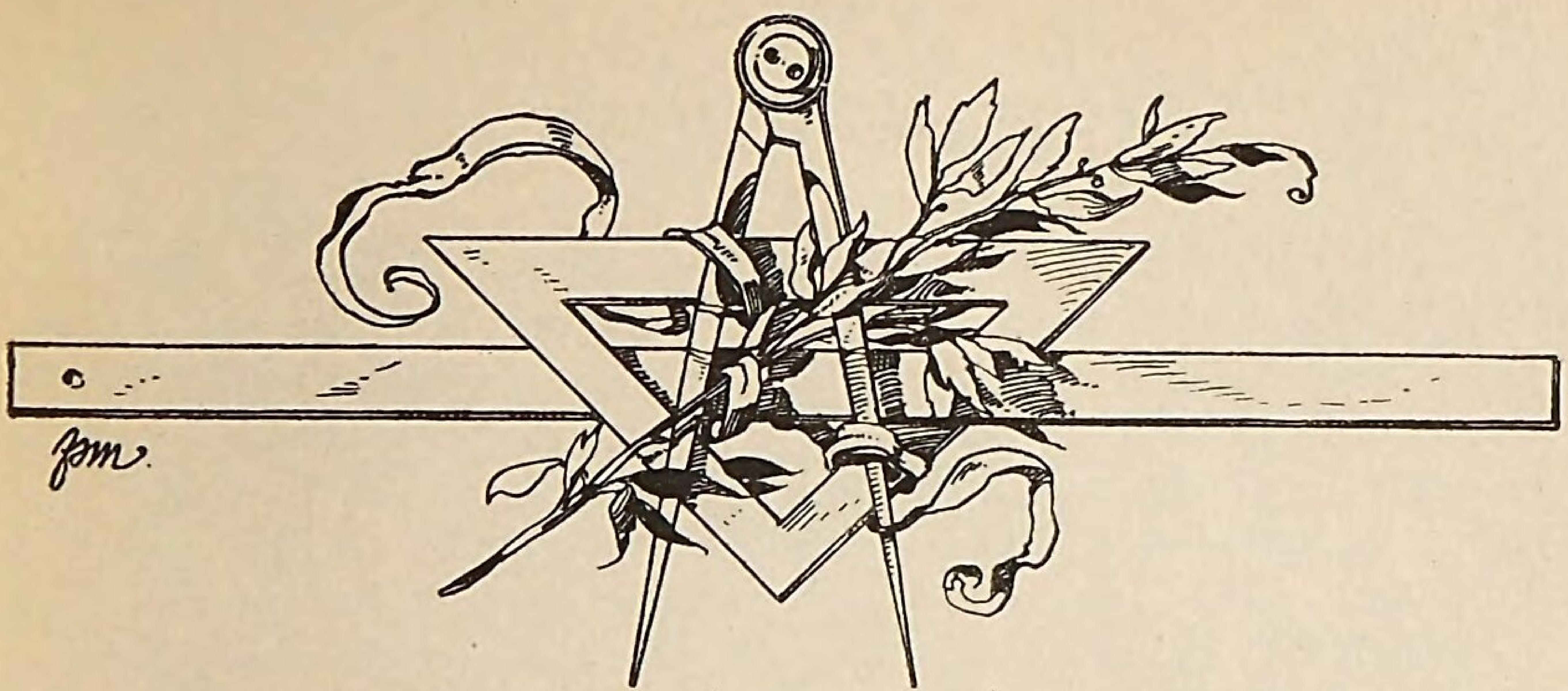
Die Engelsmasken, geflügelte jugendliche Köpfe, mit ring- oder scheibenförmigem Heiligenschein, treten als Ausflufs kirchlicher Kunstbethätigung zum ersten im byzantinischen Stil auf, erfahren in den Darstellungen italienischer Frührenaissance eine reizend-naive Wiedergabe (speziell sei an Lucca della Robbia erinnert), schmücken Friese und Thorbogen, maskieren Schlusssteine und füllen Medaillons, finden sich im Rahmenwerk und der Holzskulptur der Spätrenaissance und sind auf den Grabmonumenten und im Kirchenstil der Neuzeit ein stets wiederkehrender Schmuck.

Die Profilköpfe der Minerva, des Mars, des Apoll sind als Medaillonfüllungen geradezu stereotyp. Kühn geschwungene Helme bedecken, fliegende Locken und Bänder umwallen die schön geformten und ideal geschnittenen Gesichter.

Der Totenkopf, der unheimlich grinsende Rest gewesenen Lebens, Sinnbild der Vergänglichkeit und des Todes, ist in den Darstellungen der zeitweise sehr populären Totentänze, im Wappen des Todes (Albrecht Dürer), auf Grabmonumenten, Tumben etc. am Platze. Gewöhnlich wird er en face über zwei gekreuzten Knochen dargestellt.

Tafel 70.

1. Engelsmaske von einer Portaleinfassung. Ital. Frührenaissance.
2. Engelsköpfchen von einem Bronze-Kandelaber aus der Certosa bei Pavia. Ital. Renaissance.
3. Von einer holzgeschnitzten Umrahmung im germanischen Museum in Nürnberg. Barock.
4. Von der Pestsäule in Wien. Barock.
5. Moderner Engelskopf in Medaillonform. Von Prof. Heer in Karlsruhe.
6. Minervakopf. Original Marmor, im Berliner Museum. Modern.
7. Minervakopf nach einer modernen Handzeichnung.
8. Männlicher Profilkopf von einer Füllung im Louvre in Paris. (Baldus.)
9. Vignette aus „Lièvre, les arts decoratifs".
10. Totenkopf; nach der Natur verkleinert.



C.

Künstliche Formen.

Auſser den geometrischen Formen und den Motiven, welche die organische Natur der Ornamentik zuführt, sind es künstliche, von Menschenhand gefertigte Dinge, die für sich oder in Verbindung mit den erstgenannten der ornamentalen Kunst als Vorbilder dienen. Es ist hierher jedoch nicht zu rechnen die zufällige Anbringung von allerlei Gerät in den figuralen Darstellungen und in den Stillleben der hohen Kunst, sondern nur die als oder im Ornament auftretenden, mit demselben verschmolzenen Gefäſse, Werkzeuge, Waffen, Instrumente, Schilde, Schleifen, Bänder u. s. w.

Es ist leicht verständlich, daſs das Gerät des Kultus in die Dokoration der Kultushäuser, der Tempel und Kirchen überging. In der Antike sind es Altäre, Dreifüſse, Kandelaber, Opferbeile, Weihwedel etc., in den christlichen Stilen das Symbol des Kreuzes, geistliche Würdezeichen, Leidenswerkzeuge u. a., welche Friese, Wände, Füllungen u. s. w. zieren helfen. (Vergl. Taf. 75, Fig. 2 und 6.)

Die ornamentalen Zusammenstellungen von Jagd- und Kriegsgeräten bezeichnet man als Trophäen, diejenigen von Werkzeugen, Apparaten u. s. w. als Embleme; verwandt mit den letztern sind die Abzeichen der Innungen und Zünfte.

Die folgenden Kapitel werden auf das Genannte näher Bezug nehmen, sowie auf einiges andere hierher Gehörige, das mehr vereinzelt aufzutreten pflegt.

Trophäen. (Tafel 71 u. 72.)

Die Griechen pflegten die Waffen, die der fliehende Feind auf dem Felde zurückgelassen, an Baumstämmen gruppenweise aufzuheften. Diese Siegeszeichen oder Trophäen haben ebenfalls Eingang in die Ornamentik gefunden. Schon die Römer errichteten künstliche, symbolische Trophäen aus Stein oder Erz in Form von Säulen, Pyramiden und ähnlichen architektonischen Aufbauten. Seitdem werden Trophäen nicht nur zur Ausschmückung der mit Kampf und Sieg in Beziehung stehenden Monumente, Zeughäuser, Arsenale, Kriegsministerien, Wachen und Kasernen, sowie zur Verzierung von Waffen, speziell der Schilde angewendet, sondern sie finden sich auch bis auf den heutigen Tag in Form wohlgeordneter und hübsch gruppierter Kriegsgeräte rein dekorativ benützt in den Palastarchitekturen der Schlösser, Stadthäuser, auf Grabmälern, in den Intarsien der Renaissance, auf Stoffen und Tapeten, als Vignetten und vor allem im Pilasterornament.

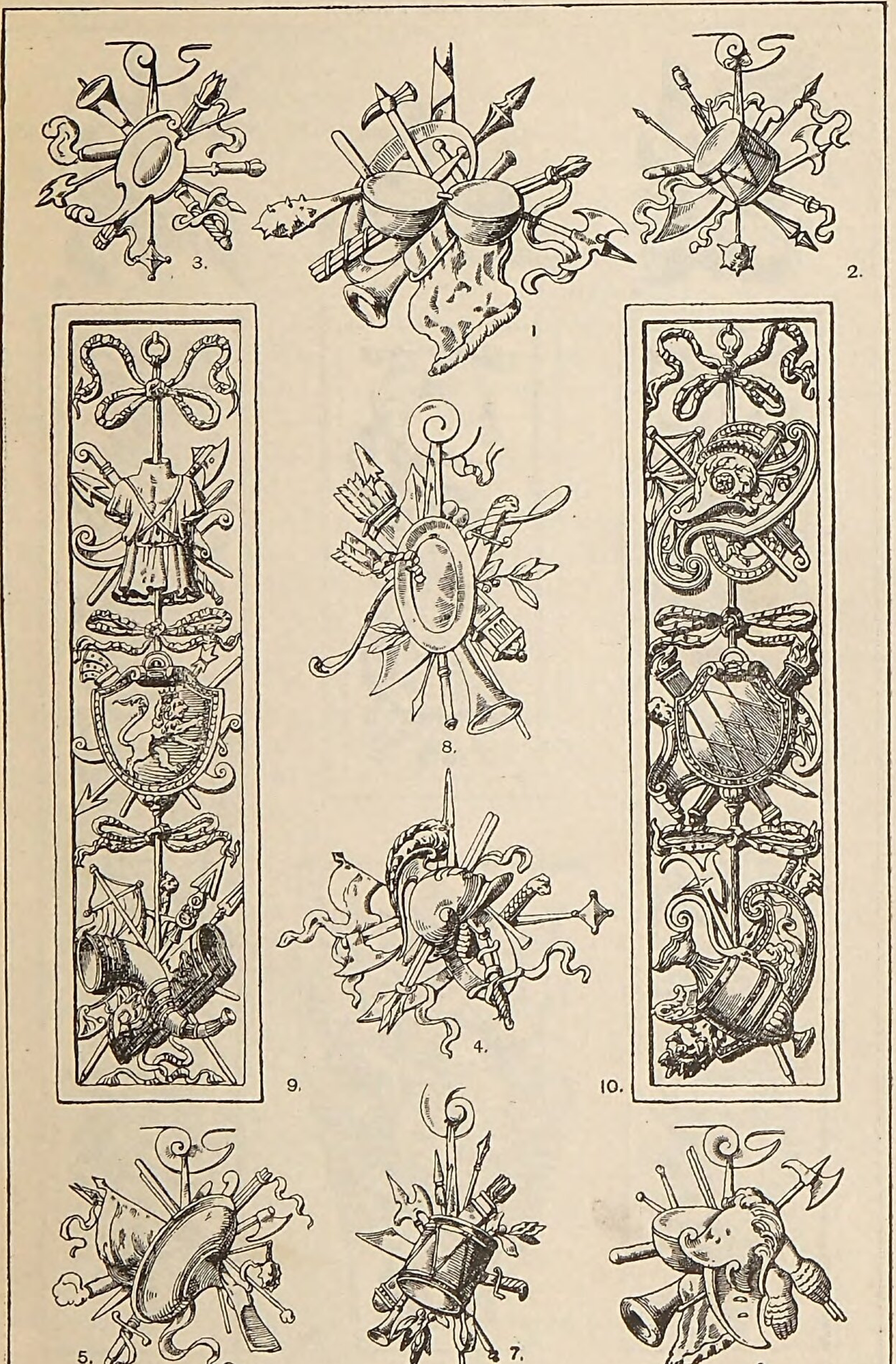
Es war naheliegend, aus dem Jagdgerät, das mit dem des Krieges viele Ähnlichkeit hat, sowie aus dem Material der Marine ebenfalls Trophäen zu bilden. Dabei ist allerdings der ursprünglichen Bedeutung des Wortes (*τροπαιον* = Siegeszeichen von *τροπή* = Wendung, Flucht) keine Rechnung mehr getragen.

Tafel 71.

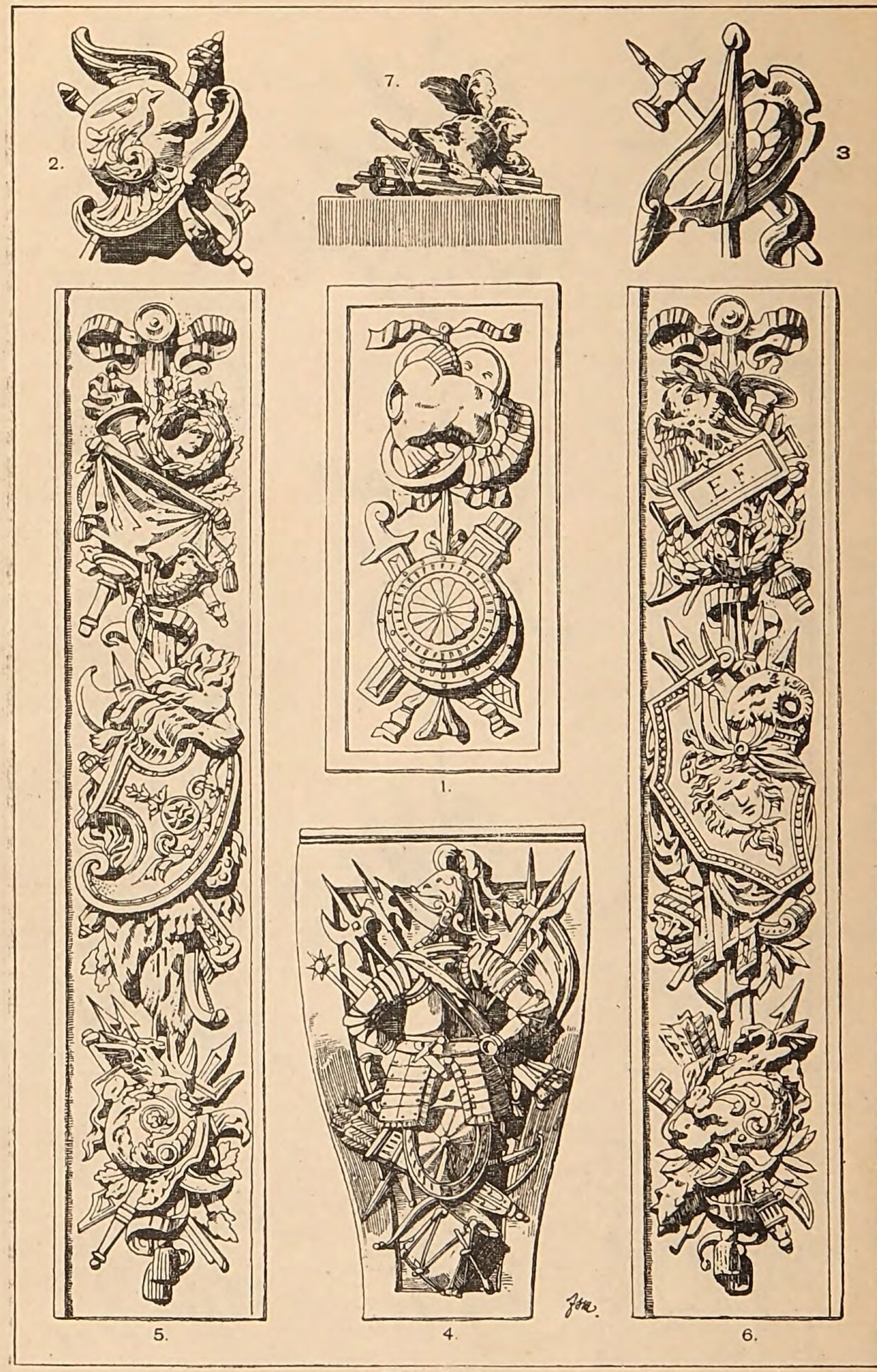
1— 6. Trophäen von einer getriebenen Metallschale. Renaissance.
7— 8. Trophäen von einem Uhrenschild. Original in Kupfer getrieben. Französische Renaissance. Stil Louis XIII. (Lièvre.)
9—10. Füllungen von einer Thür am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses. Deutsche Renaissance. (Pfnor.)

Tafel 72.

1. Füllung vom Grabmal des Galeazzo Pandono in San Domenico maggiore in Neapel. Italienische Renaissance. (Schütz.)
2. Partie aus einer Pilasterfüllung. Italienische Renaissance.
3, Partie aus einer holzgeschnitzten Füllung vom Chorgestühl in Dordtrecht. Holländische Renaissance.
4. Vom Postament eines Markgrafendenkmals in Pforzheim. Von Hans von Trarbach. Deutsche Renaissance.
5—6. Füllungen von der Quaifassade der Tuilerien in Paris. (Baldus.)
7. Trophäe vom Entwurf zu einem Grabmonument von J. Ch. Delafosse.



Trophäen.



Trophäen.

Embleme. (Tafel 73—77.)

Die Zusammenstellung von Werkzeugen und Instrumenten, um einen bestimmten Begriff symbolisch darzustellen, führt zur Bildung der Embleme. So finden wir (abgesehen von den als Trophäen ausgeführten Kriegs- und Jagdemblemen) Embleme der Kunst, und zwar sowohl der Kunst im allgemeinen, als der verschiedenen Einzelkünste: der Musik, der Malerei, der Bildhauerei, der Baukunst etc.; ferner Embleme der Wissenschaft, allgemein gehalten oder bestimmte Wissenszweige symbolisierend, wie die Mathematik, die Astronomie, die Chemie etc.; Embleme des Verkehrs, des Handels, der Technik und schliefslich die Embleme des Handwerks und der Gewerke.

So werden beispielsweise versinnbildlicht: der Gesang durch eine Lyra mit oder ohne Notenblätter, die Musik durch Geigen, Flöten, Waldhörner, die sog. Hirtenpfeife u. a., der Tanz durch Tambourin und Castagnetten, die Schauspielkunst durch Masken, die Malerei durch Pinsel und Palette, die Bildhauerei durch Hammer, Meifsel und Erzeugnisse bildnerischer Thätigkeit, Büsten, Torsi, die Architektur durch Winkel, Mafs und Zirkel gewöhnlich in Verbindung mit Kapitälen. Die Eisenbahn und die Dampfkraft werden durch ein geflügeltes Rad, die Telegraphie durch Drahtrollen, denen Blitze entströmen, veranschaulicht. Der Handel repräsentiert sich in oFrm von Tonnen und Warenballen, an denen der Caduceus (Stab, von geflügelten Schlangen umwunden), das Attribut des Merkur, anlehnt; der Ackerbau führt den Pflug, die Sichel, die Sense etc., der Weinbau die Kelter als Zeichen u. s. w.

Die verschiedenen Gewerke wählen teils ihre Werkzeuge, teils ihre Produkte zum Sinnbild. Die Innungen und Zünfte der letztverflossenen Jahrhunderte hatten in diese äufserlichen Abzeichen ein gewisses System gebracht; eine grofse Anzahl zum Teil sehr schön und sinnreich durchgeführter Zunftbilder aus jener Zeit figuriert in den kunstgewerblichen Museen der Neuzeit.

Weit eingehender und ausführlicher, als es der Rahmen der vorliegenden Publikation gestattet, ist das Gebiet der Embleme behandelt in Gerlach's „Allegorien und Embleme", welchem vorzüglichen Werke eine Anzahl von Abbildungen entnommen ist.

Tafel 73.

1. Eckstück im Theatersalon des Staatsministeriums. Louvre in Paris. (Baldus.)
2. Vom Louvre in Paris. (Baldus.)
3. Innungszeichen der Geigenmacher in Klingenthal. Aus dem Jahre 1716. (Gerlach, Allegorien und Embleme.)

4—5. Partien aus Pilasterfüllungen von Bildhauer Fomilini in Florenz. Modern.
6—9. Medaillonfüllungen von Bildhauer Lehr in Berlin. Modern.

Tafel 74.

1. Holzgeschnittener Thüraufsatz. Französisch. 18. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
2—3. Embleme der Bildhauerei und Malerei von Bildhauer Hauptmann in Dresden. Modern.
4. Vom Programm der Münchener Ausstellung 1876. Handzeichnung von R. Seitz.
5. Handzeichnung von Prof. Hammer in Karlsruhe. Von der Adresskarte einer Farbenfabrik.
6. Handzeichnung von Dir. Götz in Karlsruhe. Vom Titel zu einer Goethe-Ausgabe.

Tafel 75.

1. Füllung vom Hof des Dogenpalastes in Venedig. Scala dei Giganti. Italienische Renaissance. (Schütz.)
2. Kirchliche Kunst.
3. Architektur und Bildhauerei.
4. Malerei.
5. Antike Kunst.
6. Christliche Kunst.
7. Kunst.
8. Bildhauerei.

(2—8:) Pilasterpartien von Bildhauer Hauptmann in Dresden. Modern. Originale an der Treppe des Dresdener Museums.

Tafel 76.

1. Fahne der Bauschule des Polytechnikums in Karlsruhe.
2. Embleme der chemischen,
3. „ „ mathematischen,
4. „ „ Maschinenbau-,
5. „ „ Ingenieur-,
6. „ „ Forst-,
7. „ „ Post- und Handelsschule des Polytechnikums in Karlsruhe. Entworfen von G. Kachel.
8. Embleme des Maschinenbaues.
9. „ der Mechaniker.
10. „ der Schlosserei.

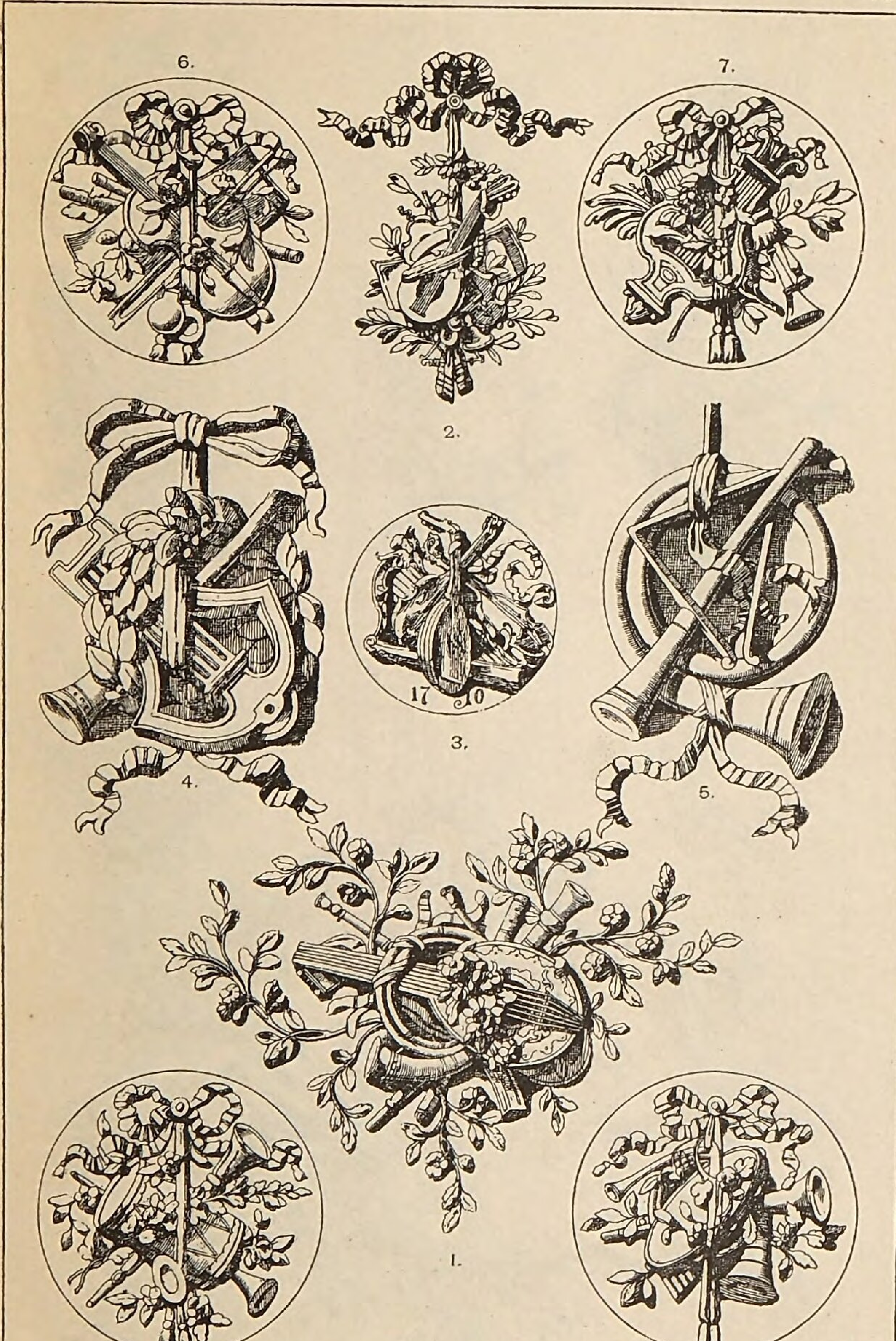
(8—10:) (Gerlach, Allegorien u. Embleme.)

11. Schiffahrt und Handel. Von den Tuilerien in Paris. (Baldus.)

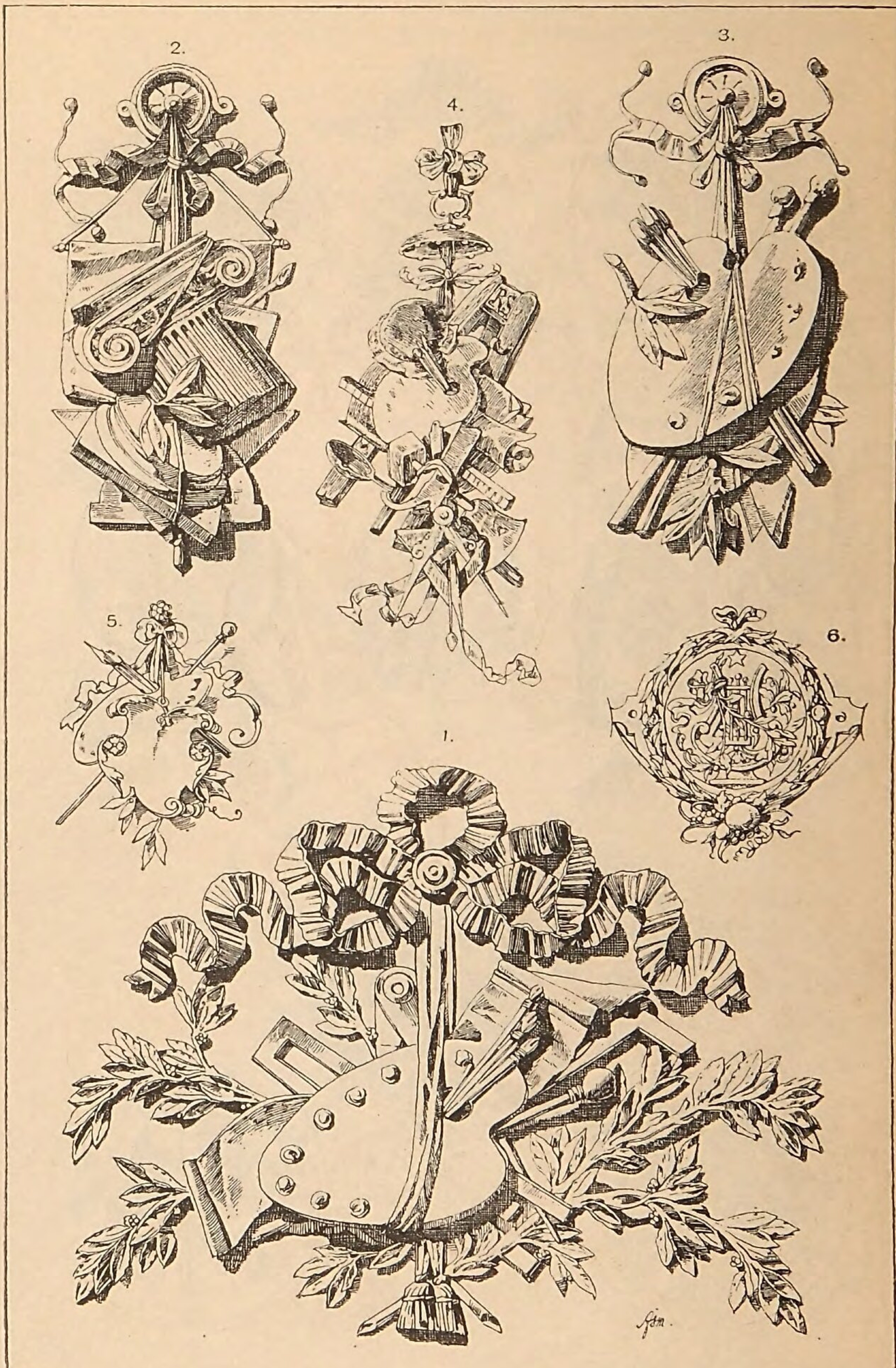
Tafel 77.

1. Embleme der Schiffahrt
2. „ des Ackerbaues.

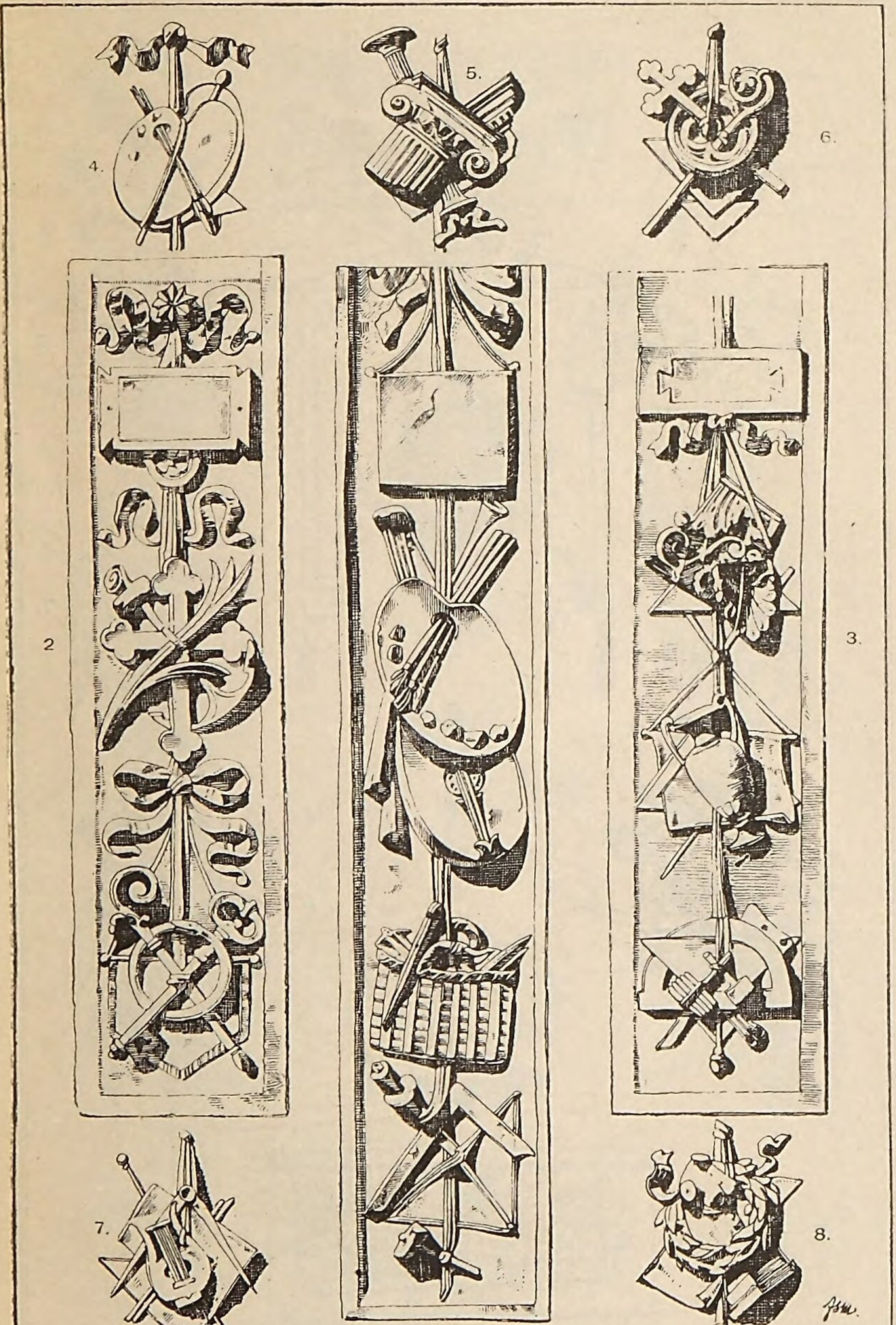
(1—2:) Von der Hoffaçade der Tuilerien in Paris. (Baldus.)



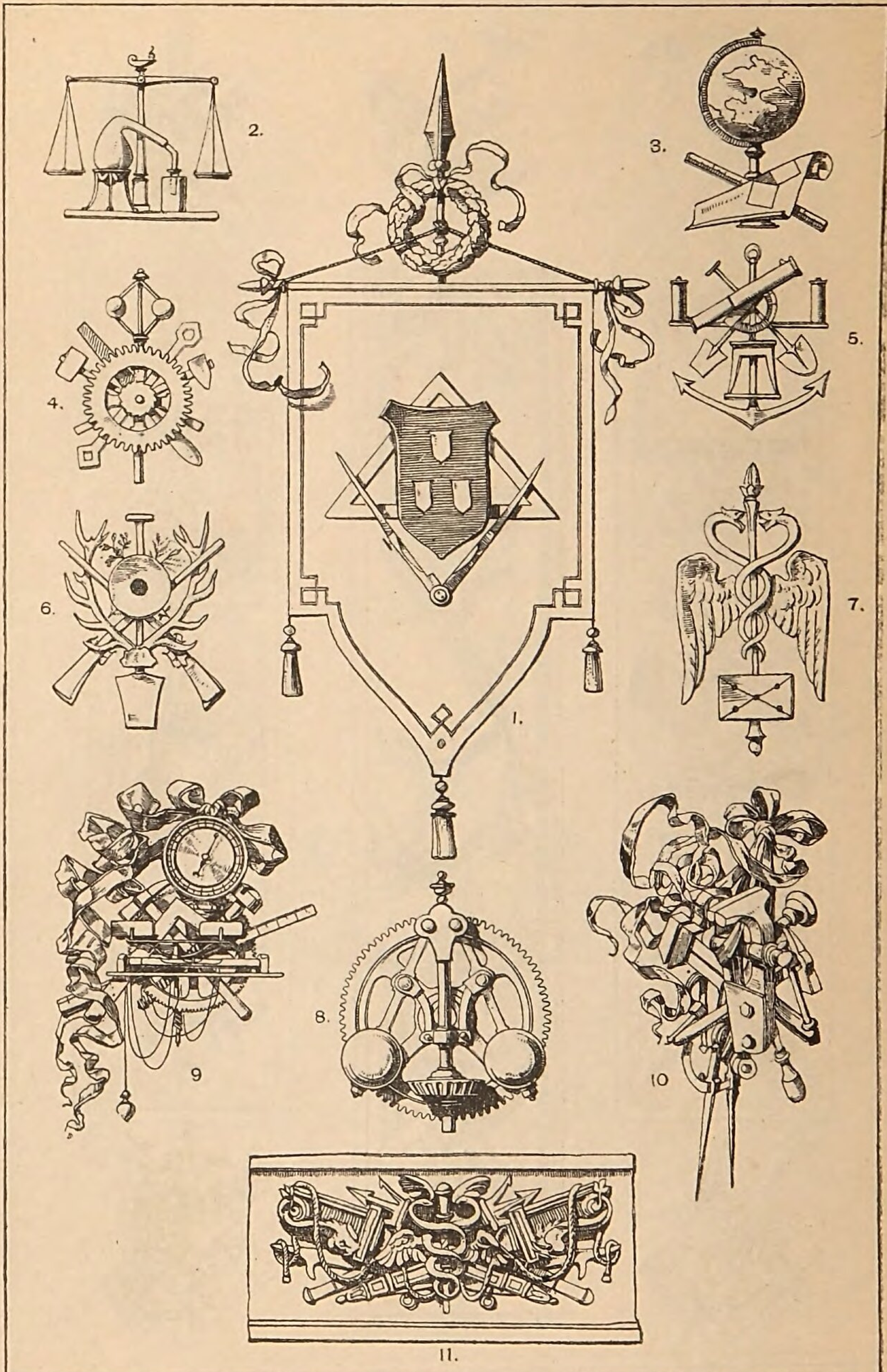
Embleme des Gesangs und der Musik.



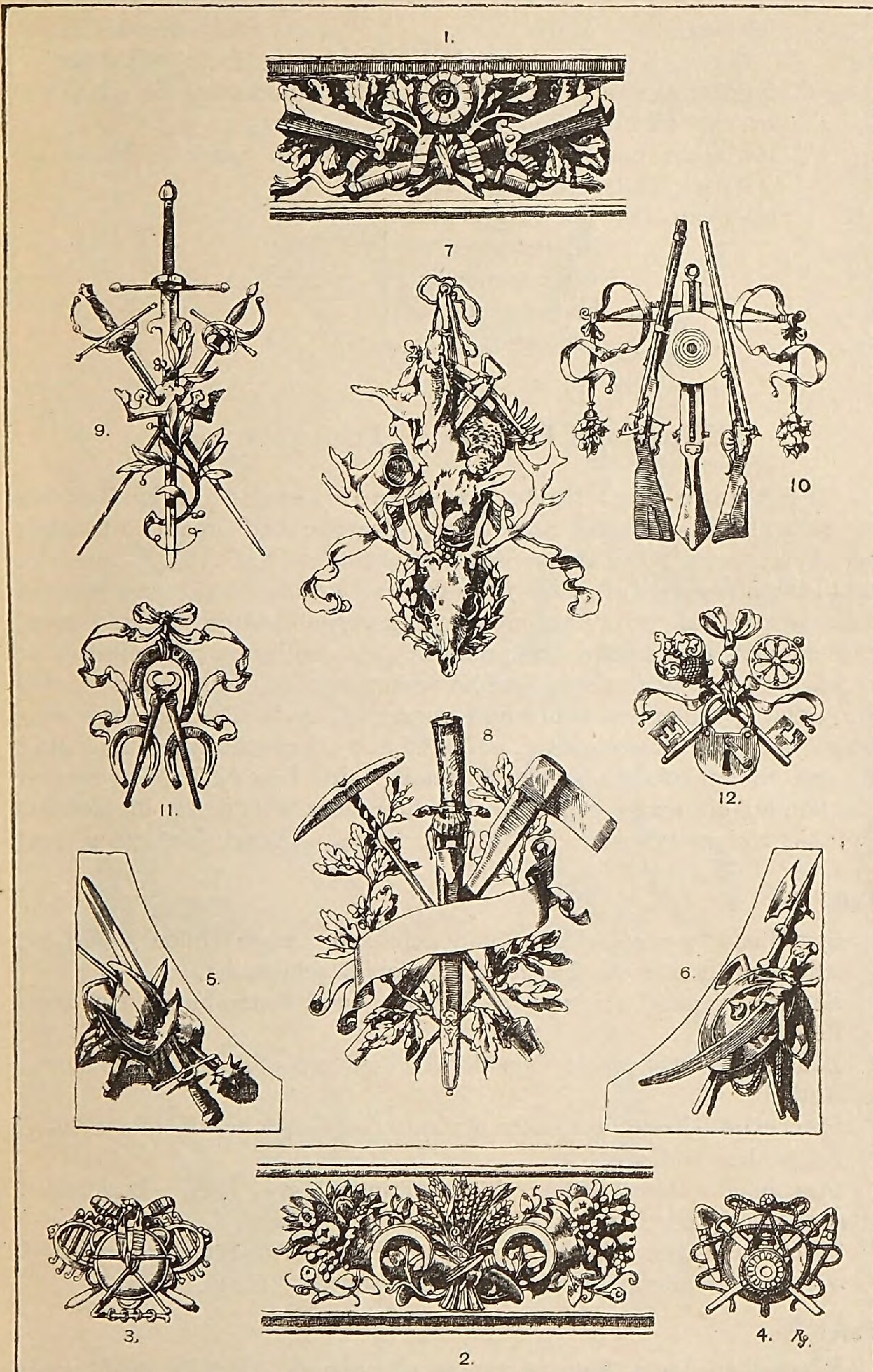
Embleme der Malerei, Bildhauerei etc.



Embleme der Kunst.



Embleme der Wissenschaft und Technik.



Embleme des Handwerkes, der Landwirtschaft etc.

3. Embleme der Musik. } Von der Hoffaçade der Tuilerien in Paris. (Baldus.)
4. „ „ Landwirtschaft. }
5—6. Kriegsembleme (Trophäen). Von der Umrahmung eines Kupferstichs von Heinrich Goltzius (1558—1617).
7. Embleme der Jagd und Fischerei. Von Stuck in München. (Gerlach, Allegorien und Embleme.)
8. Embleme der Forstwirtschaft. }
9. „ „ Schwertfeger. }
10. „ „ Büchsenmacher. } (Gerlach.)
11. „ „ Hufschmiede. }
12. „ „ Schlosser. }

Fliegende Bänder. (Tafel 78 u. 79.)

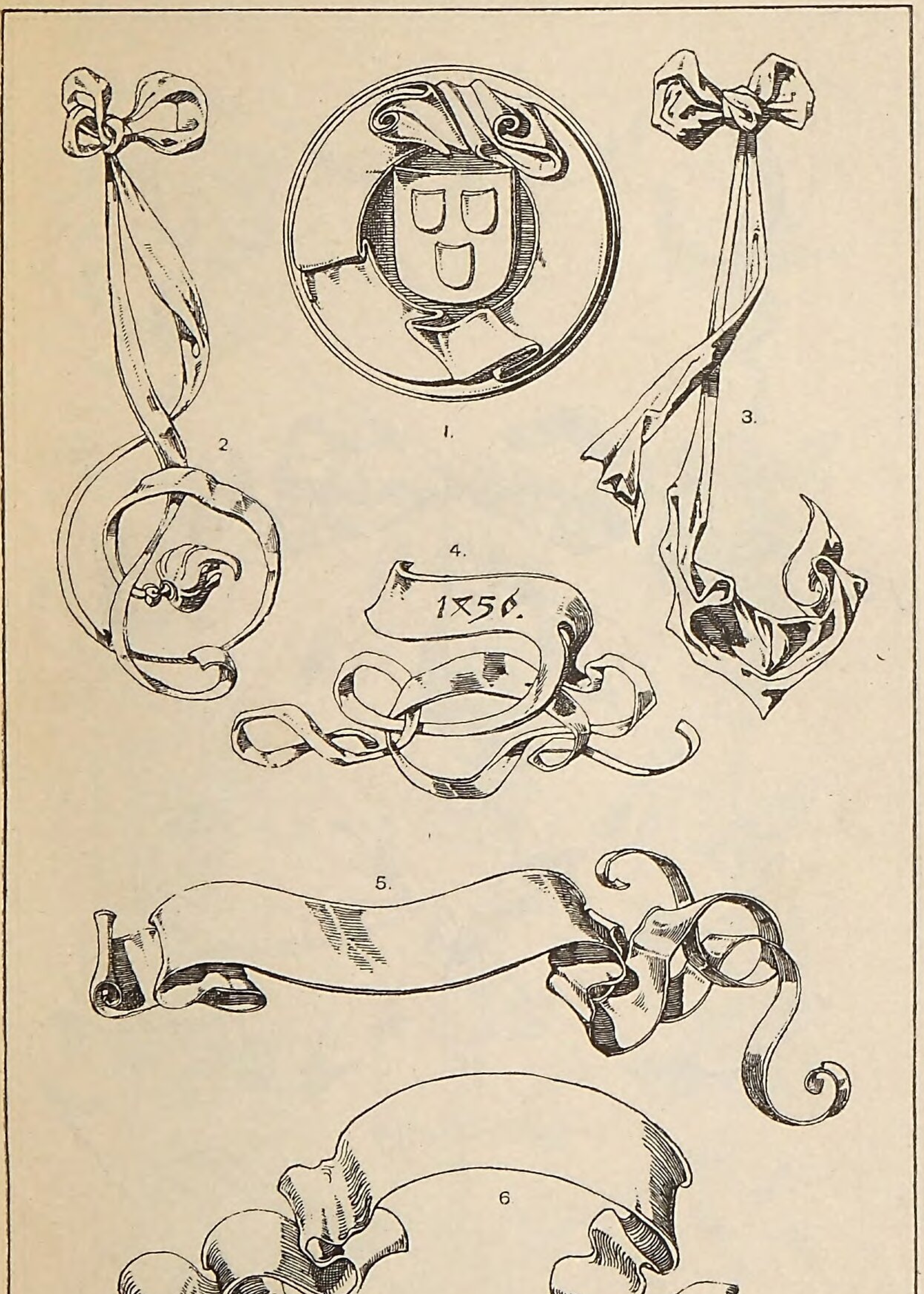
Fliegende oder flatternde Bänder und Schleifen finden für sich allein zwar keine Anwendung; dagegen sind sie um so häufiger der Aufputz von Guirlanden und Festons (vgl. Taf. 38, 39, 40), von Emblemen (vergl. Taf. 71—77) oder sie entfalten sich zum Spruchband (vergl. Taf. 78), bestimmt, irgend welche Inschriften zu tragen. Die Bänder der Antike sind einfach, an den Enden gewöhnlich in kugelige oder eichelförmige Knöpfe verlaufend; das Mittelalter, speziell die Gotik gestaltet sie kraus und verzwickt; in der Renaissance entfalten sie sich mannigfaltig, frei und hübsch geschwungen und sind an den Enden häufig wimpelartig geteilt. Im Louis XVI.-Stil werden die Bänder eigenartig gefältelt, entbehren aber trotz dieser Manieriertheit nicht eines gewissen dekorativen Reizes. (Vergl. Taf. 78 u. 79.)

Tafel 78.

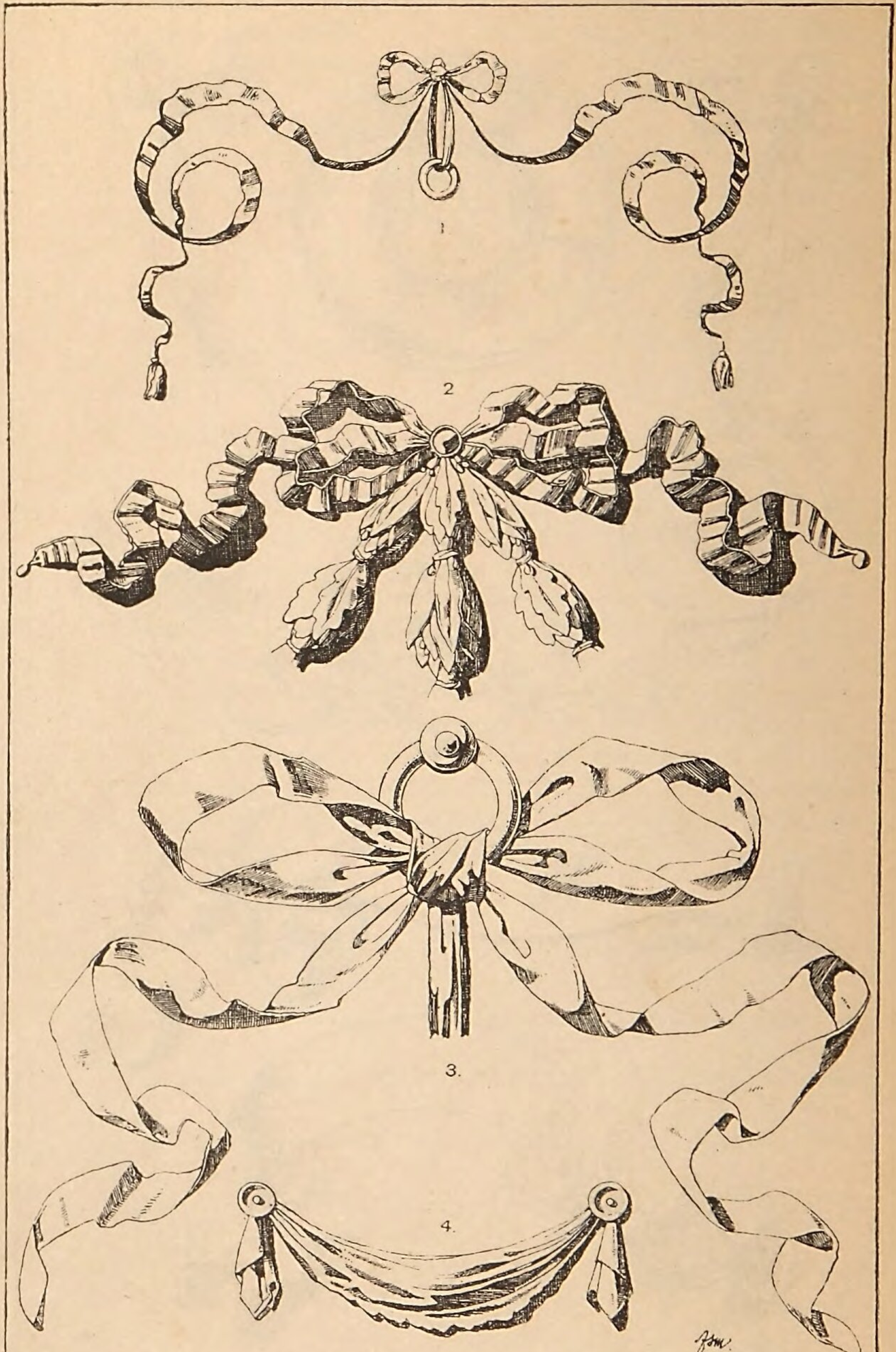
1. Spruchband vom Siegel der Stadt Schiltach. Original Silber. Gotisch. Auf dem Bande die Inschrift: „S. opidi schilttach".
2. Bandmotiv aus Jost Amman's Wappen- und Stammbuch. Deutsche Renaissance.
3. Bandmotive aus einem Gemälde B. Zeitblom's. Karlsruher Gallerie. Gotisch.
4. Spruchband-Ende von einem altdeutschen Gemälde. Kölner Schule. Karlsruher Gallerie.
5. Spruchband über einem Triumphwagen von Hans Burgkmair. (1473—1530). Deutsche Renaissance. (Hirth.)
6. Spruchband von Albrecht Dürer's „Der Eülen seyndt alle Vögel neydig vnd gram". Deutsche Renaissance. (Hirth.)

Tafel 79.

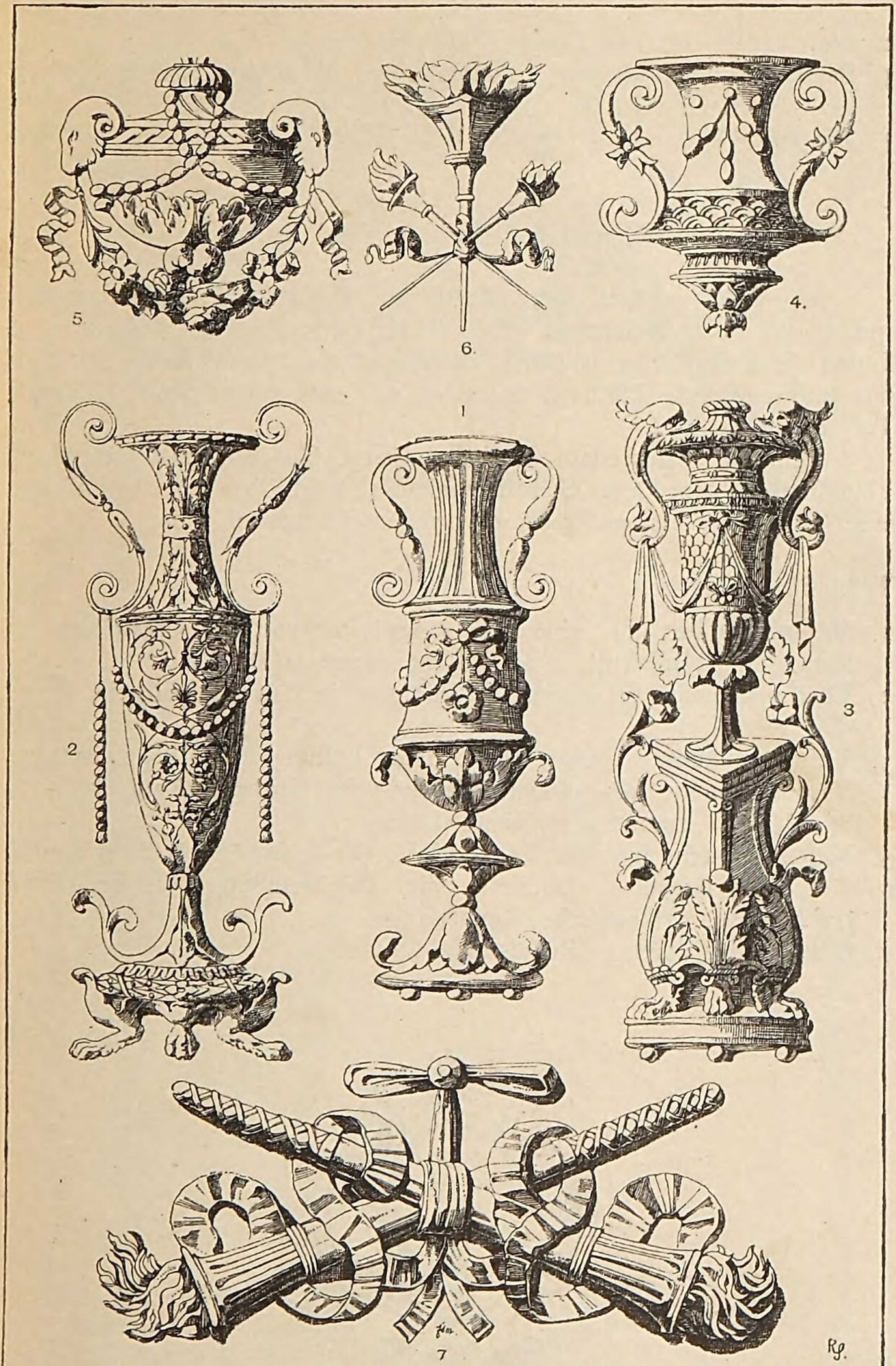
1. Bandschleife zum Entwurf zu einem Schmuck. Nach Daniel Mignot. Deutsche Renaissance.



Fliegende Bänder.



Fliegende Bänder.



Verschiedenes.

2. Bandschleife im Stil Louis XVI. (Lièvre.)
3. Bandschleife von einem Fruchtgehänge. Nach Prof. Sturm in Wien. (Storck's Zeichenvorlagen.)
4. Draperie-Guirlande. (Raguenet.)

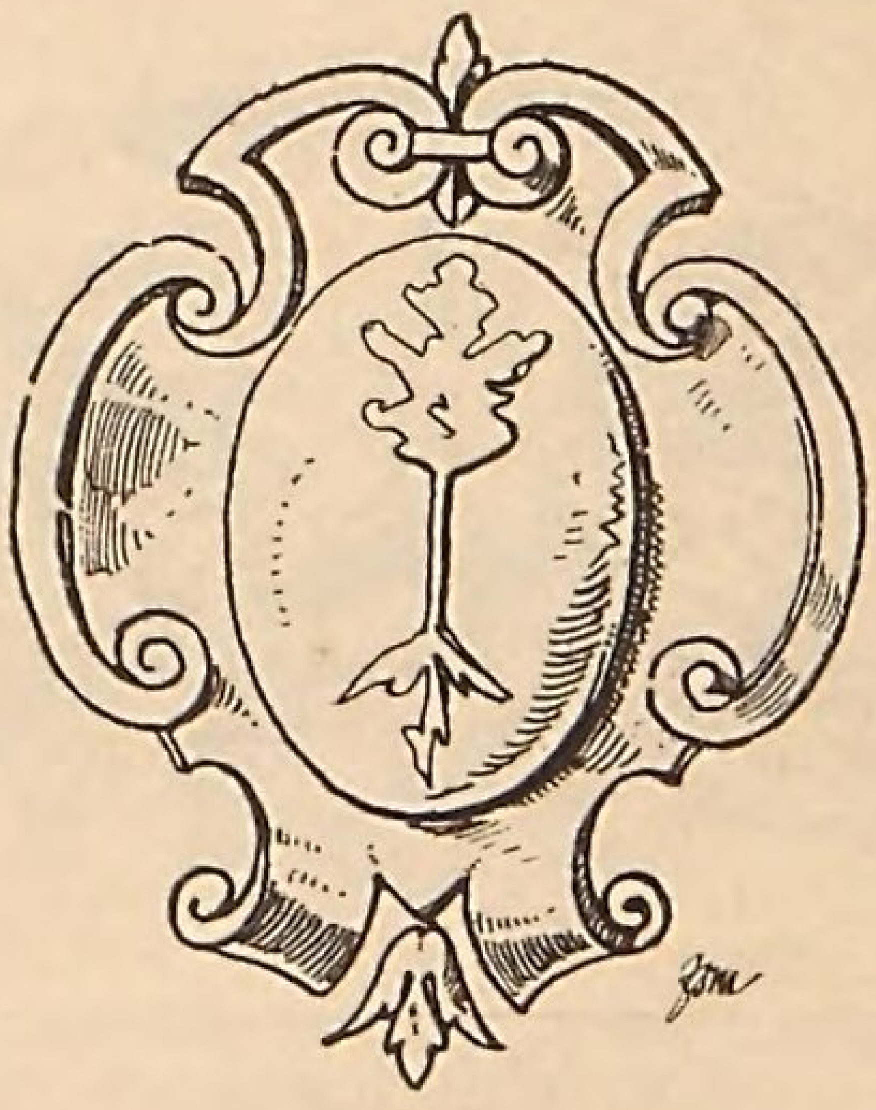
Verschiedenes. (Tafel 80.)

Schliesslich mögen von künstlichen Formen, die im Ornament, speziell im Pilasterornament häufig wiederkehrenden, noch Erwähnung finden jene candelaberartigen Aufbauten und Gefäfsformen, denen das aufwachsende Pflanzenornament zu entsteigen pflegt. (Vergl. Taf. 80 und 131.)

Füllhörner, gekreuzte Fackeln (vergl. Taf 80) mit lodernden Flammenbüscheln, kleine Schriftschildchen (vergl. Taf. 75) und anderes mehr treten als konventionell gewordener Zierat auf.

Tafel 80.

1. Vasenornament aus einem Fensterpilaster von der Cancellaria in Rom. Von Bramante. Ital. Renaissance. (De Vico.)
2. Vasenornament an einem Thürpilaster in San Agostino in Rom. (De Vico.)
3. Vasenornament. Untere Partie einer Füllung. Ital. Renaissance.
4. Vasenornament aus einem Pilaster vom Grabmal Louis XII. in St. Denis. Französische Renaissance.
5. Vasenornament im Stile Louis XVI. (F. A. M. cours d'ornement.)
6. Gekreuzte Fackeln. Oberteil einer Pilasterfüllung von Benedetto da Majano. Italienische Renaissance.
7. Gekreuzte Fackeln. Renaissance-Ornament.



ABTEILUNG II

DAS

ORNAMENT
ALS SOLCHES

A. Bänder.
B. Freie Endigungen.
C. Stützen.
D. Begrenztes Flachornament (Füllungen).
E. Unbegrenztes oder endloses Flachornament.

Vorbemerkung.

Die zweite Abteilung des Handbuches behandelt das Ornament als solches. Es werden in derselben die ornamentalen Einzelformen in bezug auf ihre Funktionen geordnet und nach den Wechselbeziehungen betrachtet, in welchen die Verzierungs-Form zu deren Anwendung steht.

Wer sich in der Ornamentik nur einigermafsen umgesehen und sich etwas dabei gedacht hat, dem mufs es aufgefallen sein, dafs an bestimmten Gegenständen und an gewissen Stellen derselben die Ausschmückung auch stets wieder nach dem nämlichen Prinzip gebildet erscheint, so verschieden auch an und für sich das Motiv gewählt sein oder dem Charakter einer speziellen Stilepoche entsprechen mag. Auch in der Ornamentik schickt sich eins nicht für alles; jedes Objekt, und sei es das kleinste Zierglied, sucht seine eigene, sich ihm anpassende Form und Verzierung und der stilgerecht ornamentierende Künstler gibt ihm dieselben, vielfach allerdings unbewufst; dem einen sagt das künstlerische Gefühl, was der andere sich theoretisch erwirbt.

Gleichviel, die Beziehungen sind vorhanden. Man kann eine Sockelpartie nicht ohne weiteres umwenden und als Hauptgesims benutzen; eine Säulenform kann in der monumentalen Architektur schön und sogar zierlich sein, verkleinert am Mobiliar angebracht, dagegen plump wirken; die 20 oder 24 Kannelüren derselben wird in der Architektur niemand beanstanden, an der kleinern Holzsäule wird jedem mit der Hälfte weitaus genügt sein u. s. w. u. s. w. Die Leistungen derjenigen Perioden, die den innern Zusammenhang zwischen Form, Zweck und Material nicht gefunden oder vergessen haben, sind auch darnach. Die sog. Empirezeit, welche auf höhern Befehl die Ornamentik antikisiert und dabei allerdings Klassisches in bezug auf stilistische Verkehrtheiten geleistet hat, möge als Beispiel angeführt sein. Ein griechischer Tempel und ein Lehnsessel sind zwei verschiedene Dinge; jedes hat seine Eigentümlichkeiten und will dementsprechend gestaltet und geschmückt sein.

Es ist eine unlösliche Aufgabe, für jeden Fall ein Rezept geben zu wollen; dieses Bestreben liegt dem vorliegenden Handbuch auch völlig ferne. Aber es macht den Versuch, einige grofse Gruppen aus dem Gesamtgebiet zusammenzufassen, um an diesen die stilistische Ordnung und Gesetzmäfsigkeit zu erläutern. Es vereinigt die säumenden und einfassenden Formen in die Gruppe der Bänder, die abschliefsenden und krönenden Bildungen in die der freien Endigungen, die tragenden Gliederungen in diejenige der Stützen; es sondert die Flachornamentik in begrenzte Füllungen und in endlose Musterungen.

A.

Bänder.

Zur Gruppe der Bänder rechnen wir alle diejenigen Ornamentformen, die in ihrer Anwendung den Begriff des Säumens, Einfassens oder Verknüpfens zum Ausdruck bringen.

Als Motive dienen teils geometrische, teils organische, hauptsächlich pflanzliche Formen; weitaus seltener werden künstliche Grundformen benützt.

Das Band hat im strengen Sinne kein oben und unten und der Längsrichtung nach keine bestimmte Begrenzung. Bänder sind der Sache nach verhältnismäfsig schmale, streifen- oder schnurartige Verzierungen.

Richtige Verwendung finden dieselben als Umrahmungs- und Trennungsglieder von Decken-, Wand- und Bodenfeldern, von Füllungen, auf bestimmten Architekturgliederungen und in Friesen, auf dem Abacus (Abdeckplatte des Kapitäls) und der Plinthe (Sockelplatte) der Säulen, sowie rundum laufend auf dem Schaft der letzteren selbst; dann als Saum von Gewändern, Teppichen und anderem Textilwerk, als Textumrahmung in der typographischen Ausstattung, auf dem Rand von Schalen und Tellern, oder den Fond vom Rande trennend u. s. w.

Die Hauptrepräsentanten dieser Gruppe sind: der Mäander, die Ketten- und Flechtbänder, die mannigfaltigen Pflanzenbänder, als da sind Rosetten- und Palmettenbänder, Blumen-, Blatt- und Rankenbänder, sowie die verschiedenen Arten von Perlschnüren und verzierten Wulsten oder Toren.

Das Wasserwogenband (Taf. 97) steht gewissermafsen auf der Grenze zwischen den Bändern und freien Endigungen.

Die Blattwellen und die aus jenen entstandenen Eierstäbe sind im eigentlichen Sinne überhaupt keine Bänder. Sie bringen die Vermittelung von Stütze und Last zum Ausdruck, weshalb sie auch als „Konfliktsglieder“ bezeichnet werden. Um wegen der einen Tafel

nicht eine selbständige Gruppe bilden zu müssen, haben dieselben ihre Einreihung in die Gruppe der Bänder gefunden. Thatsächlich figurieren sie auch häufig als solche (Blatt- und Eierstab als Randverzierung von Tellern, Medaillons u. s. w.).

Der Mäander. (Tafel 81—84.)

Der Mäander, nach französischem Sprachgebrauch auch vielfach bei uns „à la grecque" oder kurzweg „grecque" genannt, ist ein spezifisch griechisches Ornament und in seinen Uranfängen offenbar textil. Dafür spricht das rechtwinklige Abbiegen seines Linienzuges, sein Anpassen an das Quadratnetz.

Seinen Namen soll der Mäander einem Flusse Kleinasiens — Mäandros, jetzt Menderes — verdanken, der in Wiederkehren dahinfliefst. Wenngleich die Vorläufer des Mäanders sich schon im assyrischen und ägyptischen Stil finden, so sind es doch vor allem die griechischen Vasenmalereien und die Dekorationen der antiken Architektur, die den Mäander in ungezählter Weise variieren; die letztere verwendet denselben auch plastisch. Im römischen Stile kommt er unter anderem in der Form des Mosaiks auf Böden und sehr oft — dem Stilprinzip des Flächenornaments zuwider — in jener parallelperspektivischen Darstellung vor, die ihn als plastisches Ornament erscheinen lässt (Tafel 83. 8).

Das Mittelalter kennt den Mäander kaum (ein Beispiel gibt Tafel 83. 9), dagegen sind im chinesischen und japanesischen Stil mäanderartige Formen geläufig (Tafel 84. 7).

Die Renaissance nimmt den Mäander im antiken Sinne wieder auf, erfindet neue Kombinationen und durchzieht seinen Liniengang dann und wann mit Pflanzenmotiven (Taf. 83. 10). Obgleich mehr als populär, verfehlt der Mäander auch in unserer heutigen modernen Zeit, am rechten Ort verwendet, seine Wirkung nicht.

Zur Konstruktion: Dieselbe ist die denkbar einfachste. Da für gewöhnlich — es ist dies nicht immer so — die Breite der den Mäander bildenden Streifen gleich ist dem Abstand zwischen zwei Streifen, so fertigt man ein Quadratnetz nach Taf. 1, Fig. 1, zieht erst alle horizontalen Linien (wobei die einzige Schwierigkeit im Abzählen der Längenteile und in der Beachtung der jedem Mäander eigenen rhythmischen Regelmäfsigkeit besteht) und verbindet deren Enden hernach mit Senkrechten (Tafel 81 u. 82).

Mittellösungen lassen sich dadurch bilden, dass man an passender Stelle inmitten einer senkrechten Quadratreihe eine Axe zieht und die eine oder andere Seite symmetrisch umklappt (Tafel 84. 9 u. 10).

Ecklösungen lassen sich ähnlich herstellen, wenn man geeigneten Orts den Mäander diagonal zum Quadratnetz durchschneidet und umklappt (Taf. 84. 3, 4 u. 6). Eleganter sind immerhin die freier gebildeten Lösungen, wie sie Tafel 81. 1, 2 u. 5 zeigen.

Das Ende bildet sich beim einstreifigen Mäander durch passendes Abschneiden des Streifens; beim Vorhandensein von zwei und mehr nebeneinander laufenden oder sich kreuzenden Streifen lassen sich durch Verbindung dieser auch geschlossene Endigungen erzielen (Taf. 84, 11).

Manchmal wird der Mäander auch im Kreise herumgeführt; es ist dies jedoch eine Prozedur, die seinem Wesen vollständig widerspricht.

Soll ein Mäander in ein bestimmt gegebenes Feld hineinkomponiert werden, so läfst sich ein ordentliches Auskommen mit dem Quadratnetz nicht immer erzielen. Im letzteren Falle wird die Längsteilung entsprechend gestreckt oder gestaucht, indem man die Hilfslinien statt unter 45^0 (wie auf Tafel 81 und 82 angegeben) durch mehr oder weniger geneigte ersetzt.

Tafel 81.

Unsymmetrische oder laufende Mäander nach griechischen Vasenmalereien.

1—4. Gewöhnliche, einfache Schemata.
5. Gestreckter Mäander.
6. Schräger Mäander.
9—10. Geschmückte Mäander (mit Rosetten, Sternen etc. unterbrochen).
8—9. Uneigentliche Mäander (nicht durch ein fortlaufendes Band, sondern durch abgetrennte Einzelstücke gebildet).

Tafel 82.

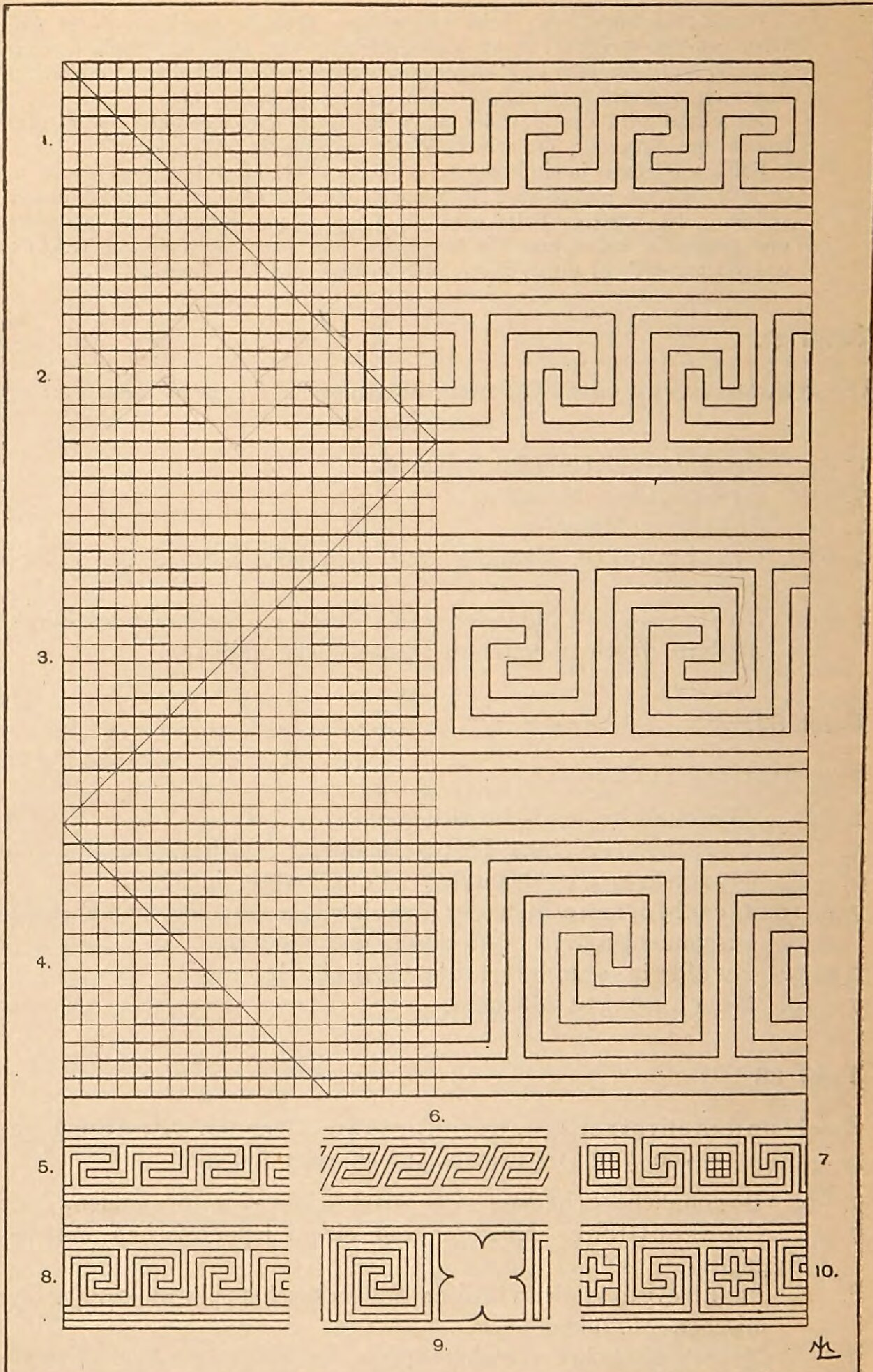
Symmetrische Mäander.

1—4. Gewöhnliche, einfache Schemata.
5. Parallelstreifiger Doppelmäander. Griechisch.
6. Durchkreuzter Mäander. Vom Louvre in Paris.
7 u. 10. Geschlossene Mäander (aus einzelnen geschlossenen Figuren zusammengesetzt). Griechisch und modern.
7 u. 9. Zweiaxig-symmetrisch. Griechisch.
7—10. Geschmückte Mäander.

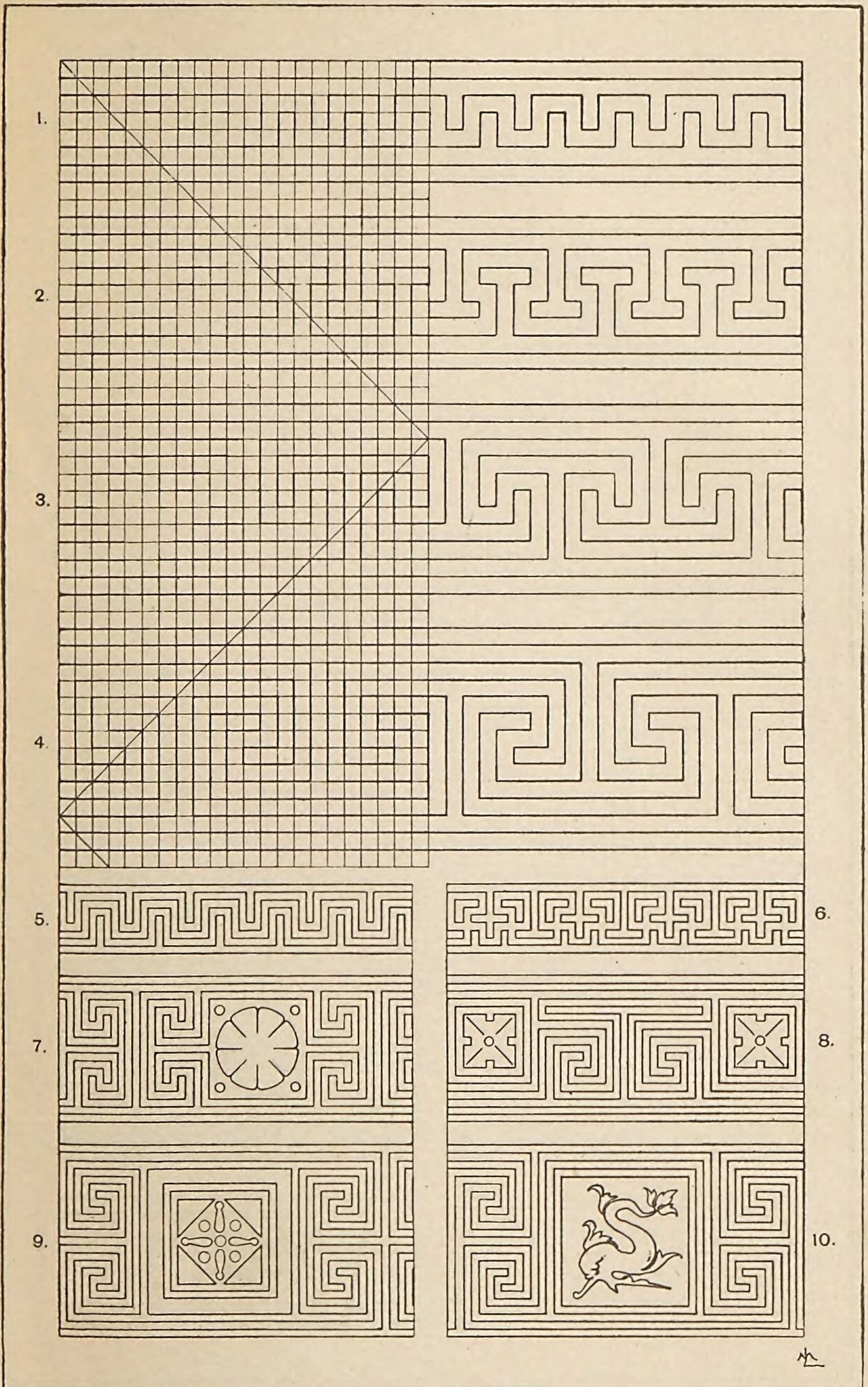
Tafel 83.

Zwei- und mehrstreifige, durchkreuzte Mäander. Mit Ausnahme von 7 u. 10 unsymmetrisch oder laufend.

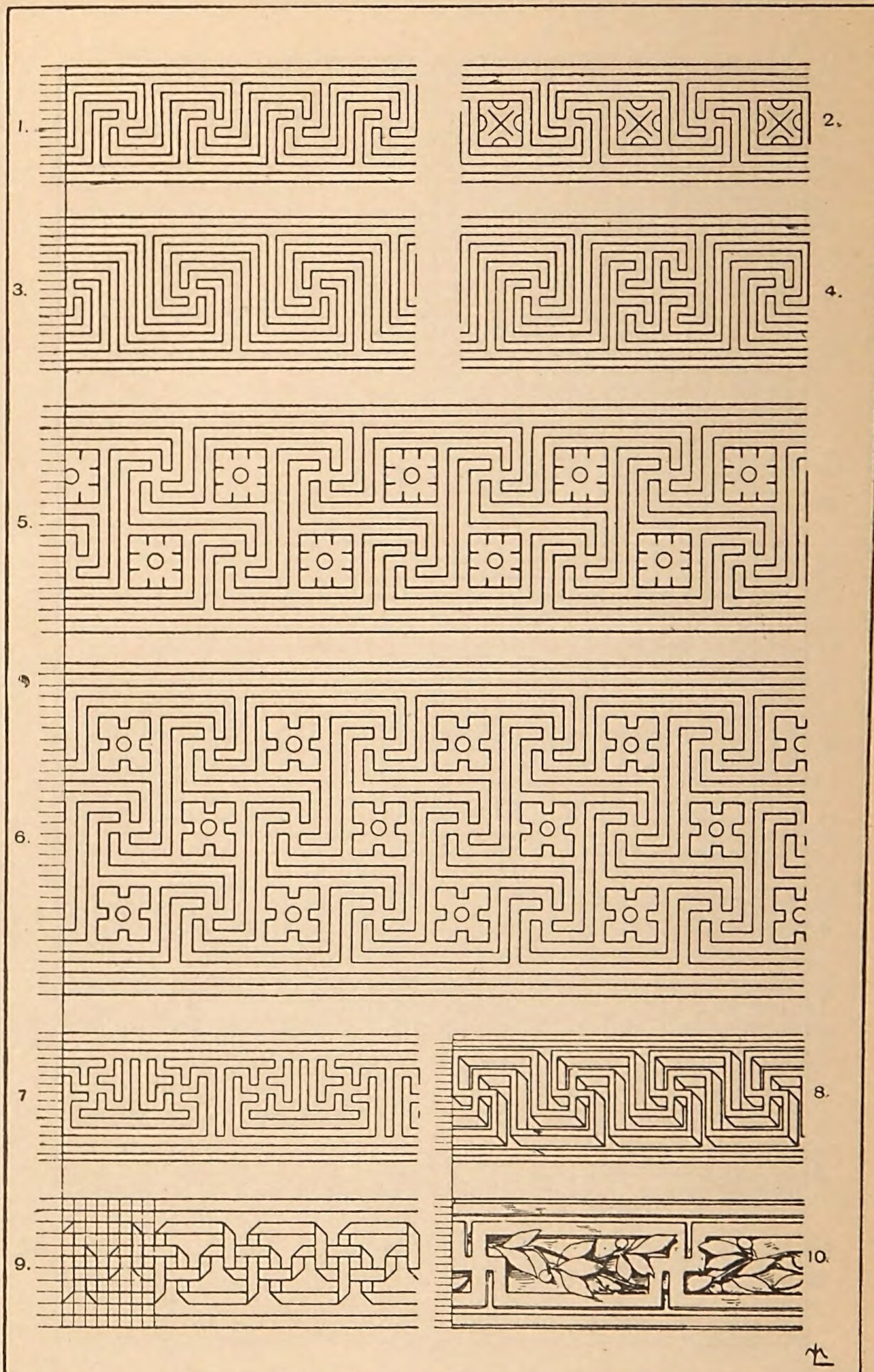
1—6. Gewöhnliche Schemata von griechischen Vasenmalereien.
7. Uneigentlicher Mäander von einem japanesischen Metallgefäfs.
8. Parallelperspektivisches Mäanderschema von einem römischen Mosaikboden.
9. Mäanderähnliches mittelalterliches Flechtband. (Racinet.)
10. Lorbeergeschmückter Mäander vom Louvre in Paris.



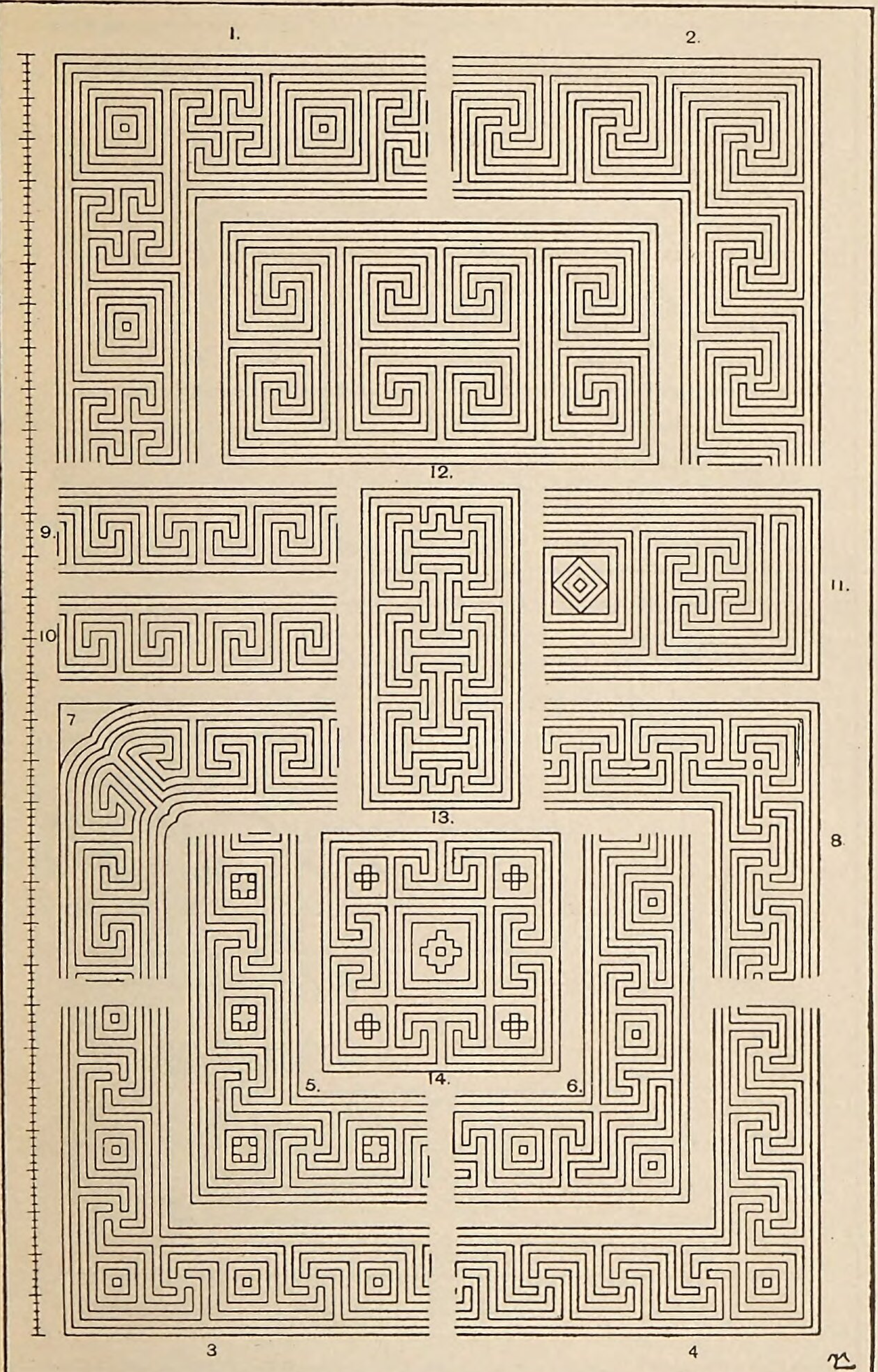
Mäander.



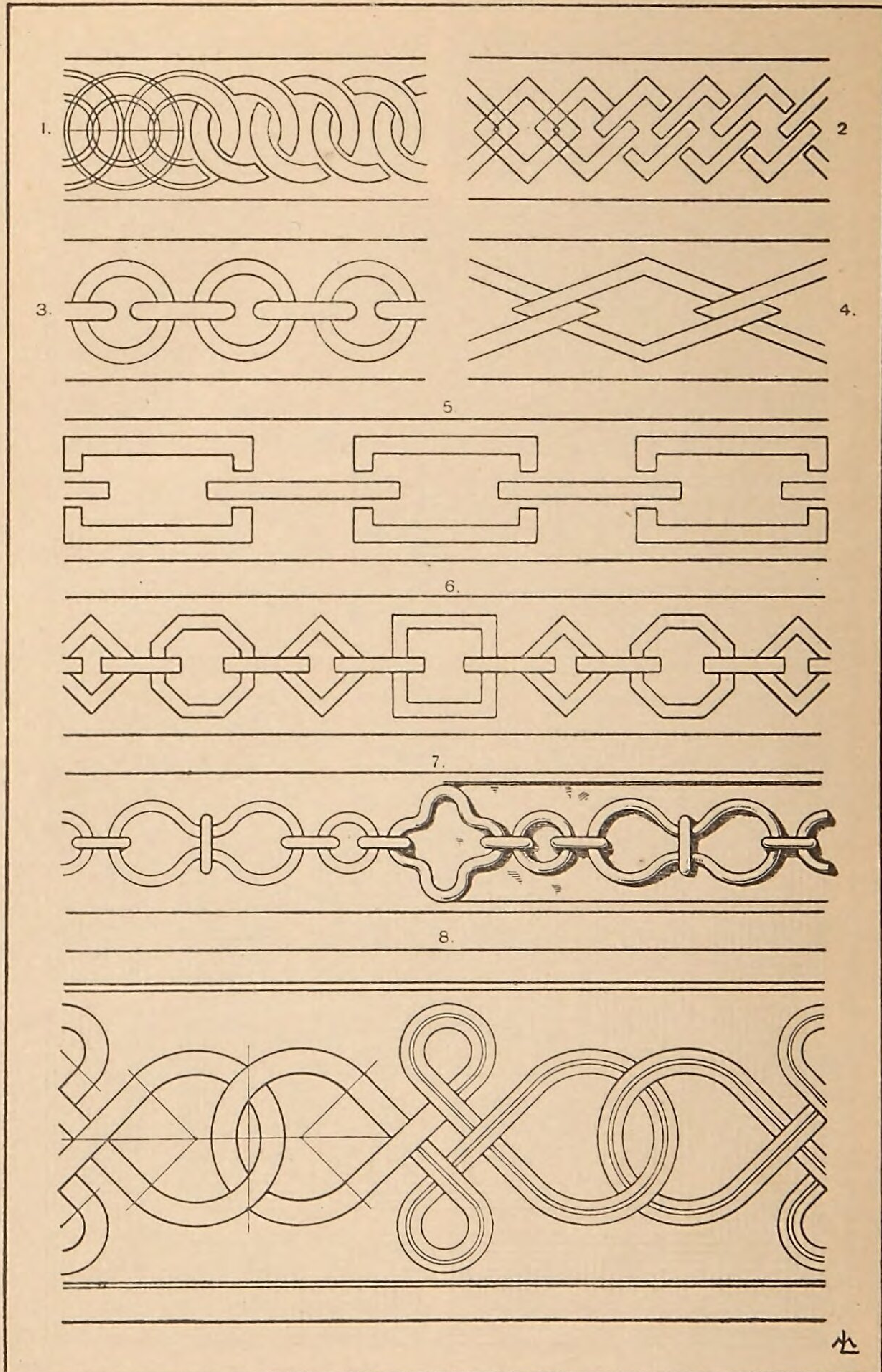
Mäander.



Mäander.



Mäander.



Kettenbänder.

Tafel 84.

Mäander-Endigungen, Eck- und Mittellösungen.

1. 2. u. 5. Freie, unsymmetrische Ecklösungen.
3. 4. 6. 7. u. 8. Symmetrische Ecklösungen.
9. u. 10. Mittellösungen.
11—14. Mäander-Endigungen und geschlossene Mäander.
Antike Motive mit Ausnahme von 7 (chinesisch) und 8 (modern).

Kettenbänder. (Tafel 85.)

Zugrundeliegendes Motiv sind die wirklichen Ketten. Das Kettenband setzt sich demzufolge zusammen aus kreisrunden, elliptischen, quadratischen, rauten- etc. förmigen Gliedern, die entweder alle sich en face (wie in 1, 2, 4 u. 8) oder abwechselnd en face und in der Verkürzung zeigen (wie in 3 5, 6 u. 7).

Kettenbänder finden sich sporadisch wohl in allen Stilen vor.

Dafs dieselben nicht häufiger verwendet werden, obgleich sie eine einfache und wirksame Verzierungsform sind, mag darauf beruhen, dafs das Motiv der Kette gewissermafsen schon zu gewaltsam, zu stark wirkend erscheint. Wenigstens lassen anderweitige, meist unbewufst zum Ausdruck gelangende Feinfühligkeiten, die der Kunst eigen sind, diese Deutung zulässig erscheinen.

Die Konstruktionsweise derartiger Bandformen ist einfach und ergibt sich für die abgebildeten Beispiele aus der Tafel.

Tafel 85.

1—5. Bekannte Schemata moderner Dekorationsmalerei.
6—8. Motive von einer holzgeschnitzten Decke im Rathaus zu Jever. Deutsche Renaissance.

Flechtbänder. (Tafel 86—90.)

Dem Kollektivbegriff der Flechtbänder unterstehen alle diejenigen Bandformen, die sich aus mehreren Streifen bilden, welche sich gegenseitig durchschlingen oder durchflechten. Sie sind für gewöhnlich zur Längsaxe symmetrisch und können in der Längenrichtung beliebig fortgesetzt werden. Stilprinzip ist, dafs das gegenseitige Durchschlingen in der Weise vor sich geht, dafs das Obenhinweg- und Untenhindurchgehen regelmäfsig abwechseln.

Flechtbänder sind in Anwendung als Bordüren in der Malerei, in der Textilkunst, in der Keramik, Intarsiatechnik und Schriftverzierung; dann in der Architektur auf der Unterseite von Unterzügen

und Balken, auf Archivolten (Thür- und Fensterbogen) und in den Bogenleibungen, seltener als Fries, öfters als Schmuck von Thoren und Wulsten.

Die Flechtbänder werden in allen Stilen gerne, in einzelnen jedoch mit ganz besonderer Vorliebe benutzt. Auch spricht sich gerade bei dieser Art von Ornamentik die Individualität der einzelnen Stile sehr entschieden aus.

Beim antiken Flechtband ziehen sich die Streifen in Form sich kreuzender Wellenlinien um regelmäſsig angeordnete Knöpfe oder Augen. Die Wellenlinien setzen sich aus Kreisbogen oder Kreisbogen und geraden Stücken zusammen, in welch letztere die Bogen, ohne Ecken zu bilden, übergehen (Taf. 86). Die Bandstreifen sind im Flächenornament farbig geteilt oder gesäumt, in der plastischen Darstellung geriefelt oder rinnenförmig ausgehöhlt.

Die Flechtbänder des Mittelalters — es kommen hierbei hauptsächlich die byzantinische und romanische Periode in Betracht — verwenden antike Formen; neu hinzu tritt das Abbiegen mit scharfem Eck (Taf. 87, 1—3).

In den sogen. nordischen Stilen, dem keltischen, angelsächsischen, normannischen, skandinavischen und altfränkischen Stil ist das Flechtwerk das Ornament par excellence. Wir begegnen hier äuſserst entwickelten und reich kombinierten Durchschlingungen, meist ohne Anwendung des Zirkels aus freien Zügen gebildet. Bezeichnend und stilistisch merkwürdig ist hierbei der Umstand, daſs ein und derselbe Streifen im Flachornament absatzweise verschiedene Farbe annimmt. Die Werke von Owen Jones und Racinet bringen zahlreiche, meist alten Schriftverzierungen entlehnte Beispiele, von denen unsere Taf. 87 (4—8) einige der einfachsten wiedergiebt (mit dem Zirkel nachkonstruiert).

Der maurisch-arabische Stil kultiviert eine ganz besondere Art von Flechtbändern. Charakteristisch sind das Abbiegen der stets geradlinigen Streifen unter 90 oder 135^0 und das Anpassen an ein Netz, wie Taf. 1, Figur 5 es zeigt. Hier haben wir ebenfalls die abwechselnde Färbung der Einzelstreifen zu erwähnen. Zahlreiche Beispiele finden sich bei Owen Jones, Racinet und Prisse d'Avennes, l'art arabe, von denen Taf. 88 in den 6 ersten Figuren eine einfache Auslese bietet.

Die übrigen orientalischen Stile sind in dieser Beziehung mannigfaltiger und benutzen runde Formen mit. (Taf. 88, 7 u. 8).

Die Renaissance entwickelt eine groſse Vielseitigkeit. Neben den konventionellen Formen der Antike treten neue eigenartige Bildungen auf, wie sie sich hauptsächlich in der Einlagetechnik, in der Buchdeckelpressung, auf Zinntellern und Schriftumrahmungen vorfinden (Taf. 89).

Die moderne Zeit entlehnt bei allen Stilen und durchsetzt ihre

Muster öfters, wie dies auch das Mittelalter und die Renaissance thun, mit pflanzlichen Zuthaten. (Taf. 90.)

Tafel 86.

1—3. Gewöhnliche antike Flechtbänder, einfach, doppelt und dreifach.
4—6. Gestreckte antike Flechtbänder, einfach, doppelt und dreifach.
7. Doppeltverschlungenes, ungleichwelliges, antikes Flechtband.
8. Zweireihiges antikes Flechtband. Terrakottabemalung.

Zur Konstruktion: Man trägt zuerst die Mittelpunkte der Augen auf; dieselben liegen bei 2 und 3 auf den Schnittpunkten eines Dreiecknetzes, bei 5 und 6 auf denen eines über Eck stehenden Quadratnetzes. Das Übrige ergeben die Figuren.

Tafel 87.

1—2. Romanische Flechtbänder. Motive einer Archivoltverzierung zu Segovia.
3. Byzantinisches Flechtband. Motiv aus Sta. Sofia in Konstantinopel.
4—7. Nordische Flechtbandmotive. Schriftverzierungen aus dem 8. und 9. Jahrhundert. (Racinet.)

Tafel 88.

1—6. Einfache maurische Flechtbandmotive aus der*) Alhambra in Granada.
7. Flechtbandmotiv von einem persischen Metallgefäfs. (Racinet.)
8. Russisch-orientalisches Flechtband (Viollet-le-Duc, l'art russe).

Tafel 89.

1—3. Flechtbandmotive von Holz- und Elfenbeineinlagen. Italienische Renaissance.
4. Flechtband von Domenico de Fossi in Florenz. 16. Jahrh. (Raguenet.)
5. Intarsia-Motiv aus Sta. Maria in Organo in Verona. (Im Original sind die Zwischenräume durch Pflanzenranken belebt.)
6. Motiv von der Titelumrahmung eines in Paris gedruckten mathematischen Werkes. Oronce Finé 1544. (Hirth.)
7. Leibungsornament vom Eingang des Otto-Heinrichbaues zu Heidelberg; 1556 bis 1559. (Musterornamente.)

Tafel 90.

1—6. Eckbildungen flechtbandartiger Umrahmungen. Modern-französisch. (Raguenet.)

*) Da „al" der arabische Artikel ist, hat das Vorsetzen des deutschen Geschlechtswortes eigentlich keinen Sinn, obgleich es allgemein gebräuchlich ist.

7. Einfassung einer modernen Damastbordüre von Schmidt in München. (Gewerbehalle.)
8—9. Moderne Bordüren (Bötticher, Ornamentenbuch).
10. Moderne Holzintarsia. Ihne und Stegmüller in Berlin (Gewerbehalle).

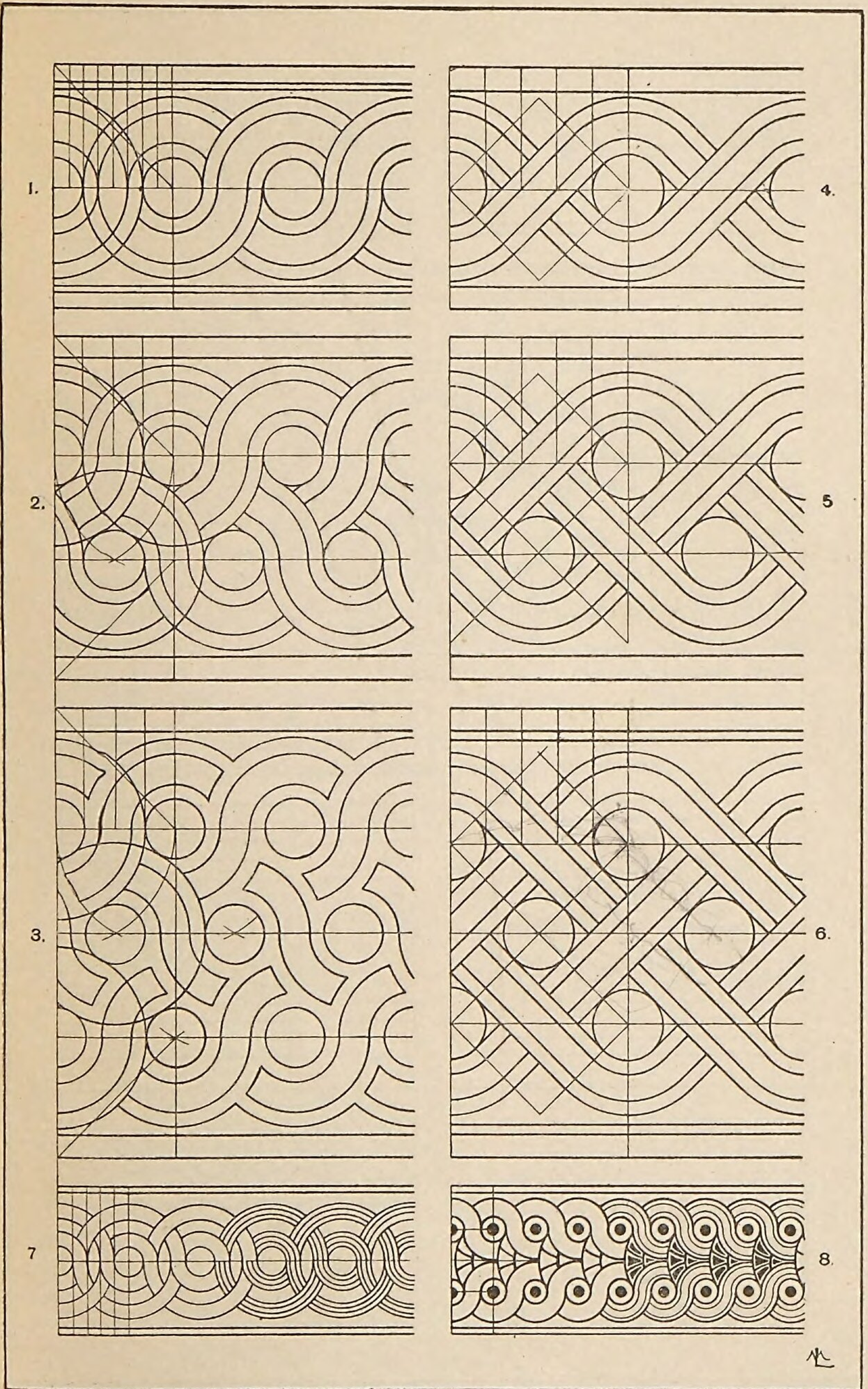
Blumenbänder, Rosettenbänder. (Tafel 91.)

Das Wort „Blumenband" bezeichnet in seiner allgemeinen Bedeutung alle jene bordürenartigen Ornamente, die sich auf der Grundlage pflanzlicher Motive bilden. Es kann demnach als Sammelbegriff gelten für Rosetten-, Palmetten-, Blatt-, Ranken- etc. Bänder, wie die Spezialbezeichnungen derartiger Ornamente lauten je nach dem Vorherrschen des rosetten-, palmetten- etc. artigen Charakters. Im engeren Sinne ist Blumenband identisch mit Rosettenband. Die einzelnen Rosetten, die ja nichts anderes sind als stilisierte, en face gesehene Blumen, reihen sich entweder unvermittelt aneinander (Taf. 91, 1 u. 3) oder sie werden durch sog. Pfeifen (Taf. 91, 2), durch Blattkelche (Taf. 91, 5, 7, 12) oder Stiele und Ranken (Taf. 91, 4, 6, 10, 11) untereinander verbunden. Diese Rosettenbänder sind entweder laufend, d. h. sie besitzen eine bestimmte Richtung nach der Seite, oder sie sind vollständig indifferent, d. h. nicht nur nach unten und oben, sondern auch nach rechts und links symmetrisch. Durch Übereinanderschieben der einzelnen Rosetten entstehen Bänder, die mehr oder weniger der sog. Münzschnur gleichkommen (Taf. 91, 13 u. 14).

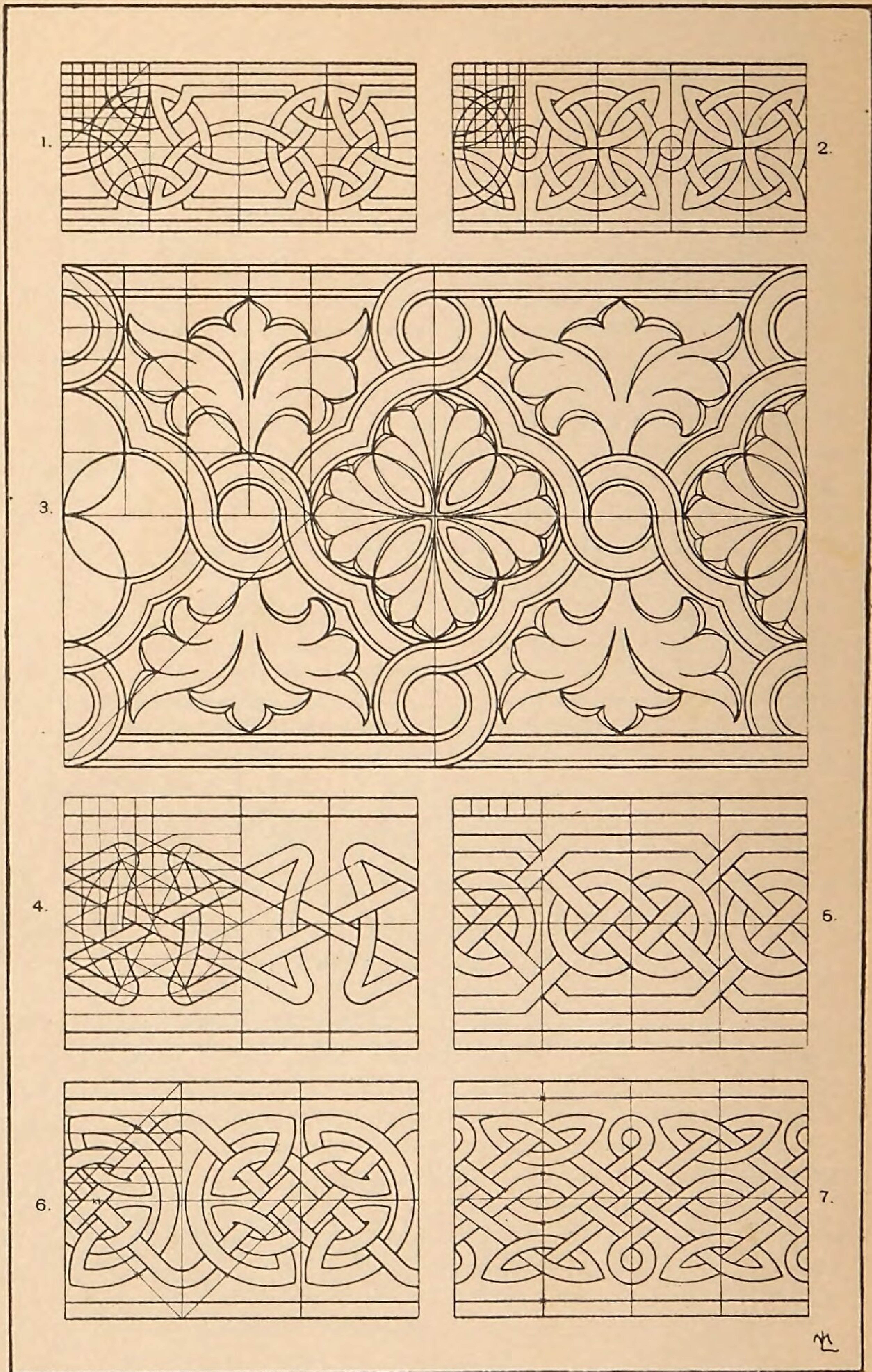
Rosettenbänder finden sich besonders häufig im assyrischen Stil, in der antiken Vasenmalerei, in der mittelalterlichen Emailkunst (Kölner Email), im indischen Stil, in den Stilen der Renaissance und Neuzeit.

Tafel 91.

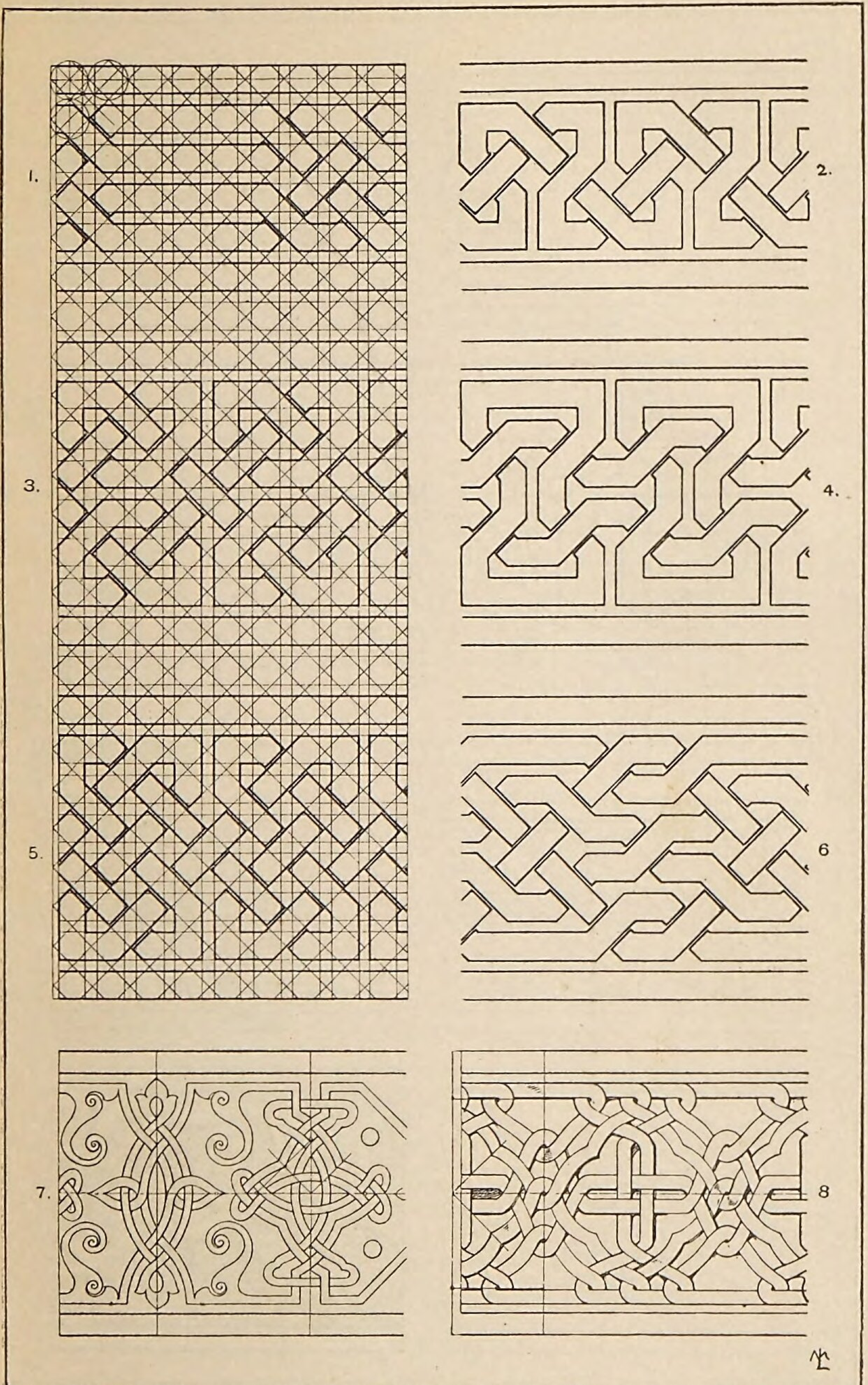
1. Antike Vasenmalerei.
2. Modernes Dekorationsmotiv.
3. Motiv von einem antiken Bronzeschild.
4 u. 6. Antike Motive nach Jacobsthal.
5. Bemalung vom Hals einer griechischen Hydria.
7. Verzierung aus einem von Godescald für Karl d. Gr. geschriebenen lateinischen Evangelienbuch. 8. Jahrhundert. (Racinet.)
8. Emailverzierung v. grofsen Reliquienschrein in Aachen. (Racinet.)
9. Indische Emailbordüre. (Prisse d'Avennes.)
10. Indische Schnitzerei. (Owen Jones.)
11. Intarsiabordüre aus Sta. Maria in Organo in Verona 1499. (Musterornamente.)
12. Vielverwendetes Renaissancemotiv.
13. Assyrisches Motiv aus Persepolis.
14. Plastisches Band im Stil Louis' XVI. (Raguenet.)



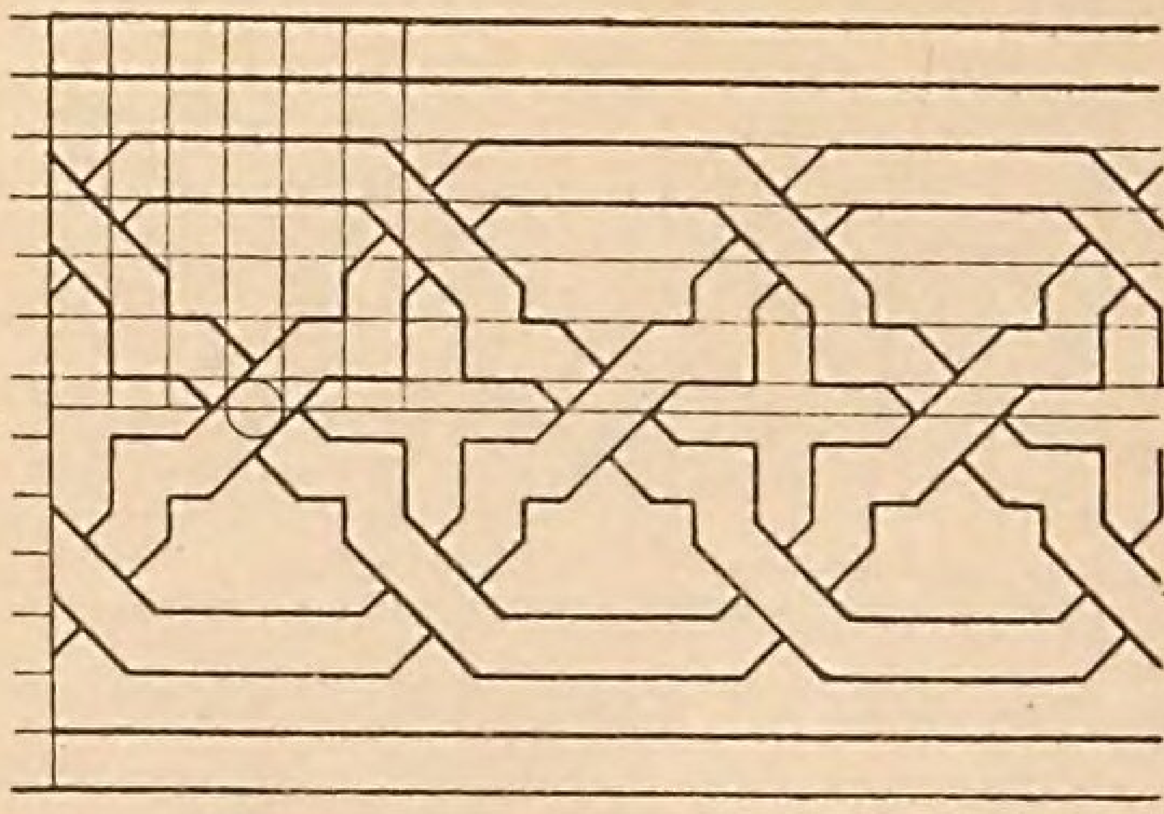
Flechtbänder.

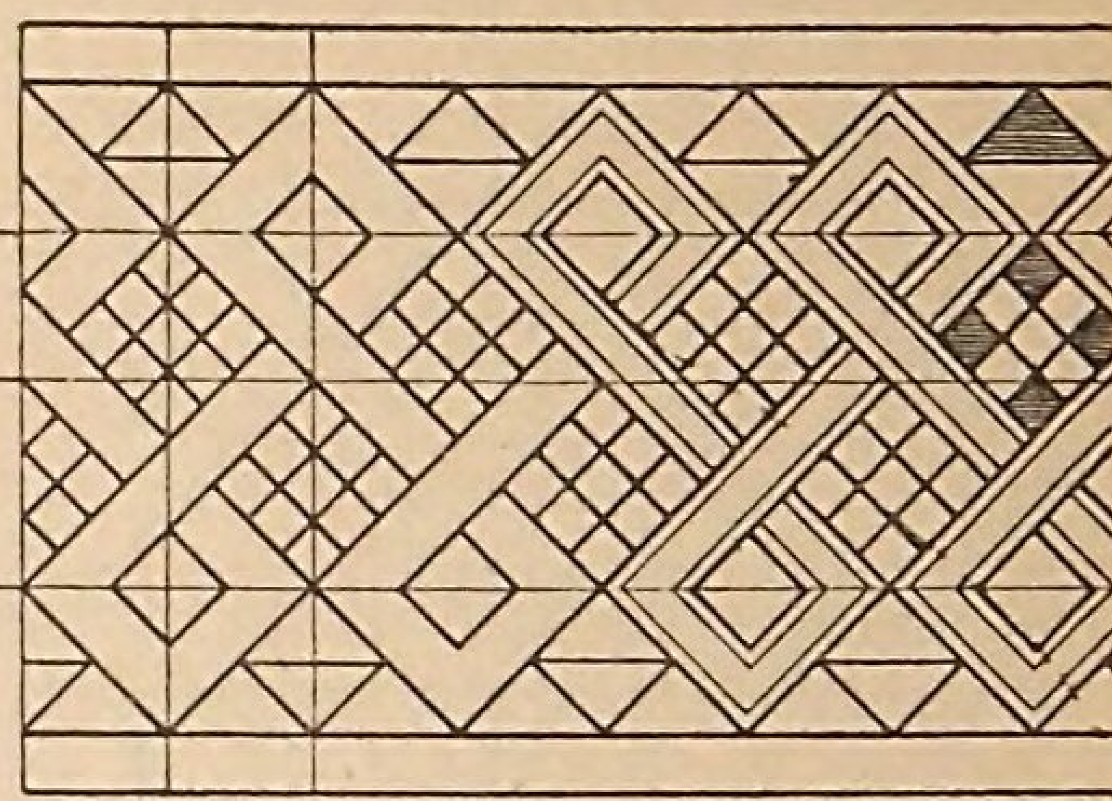


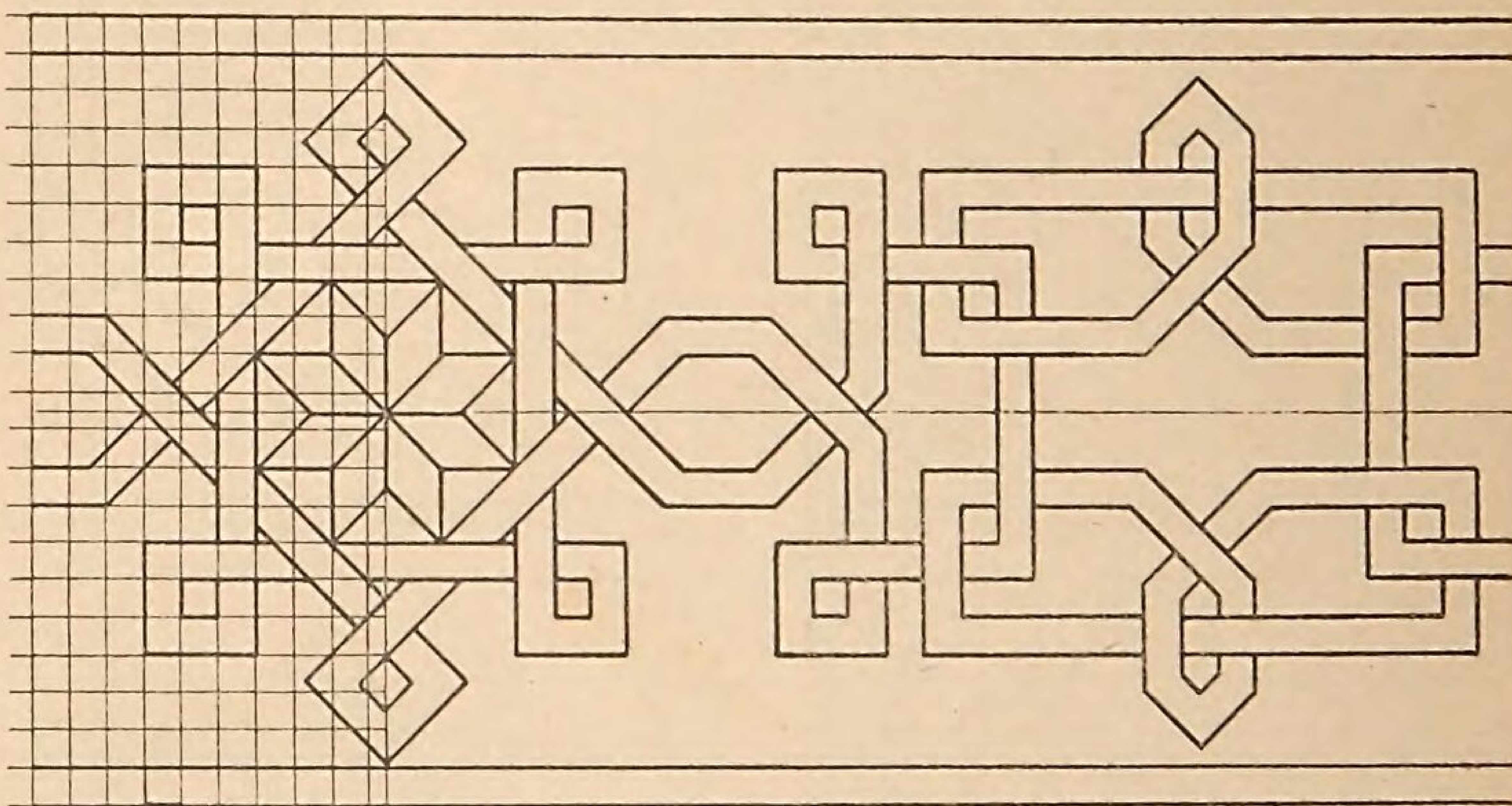
Flechtbänder.

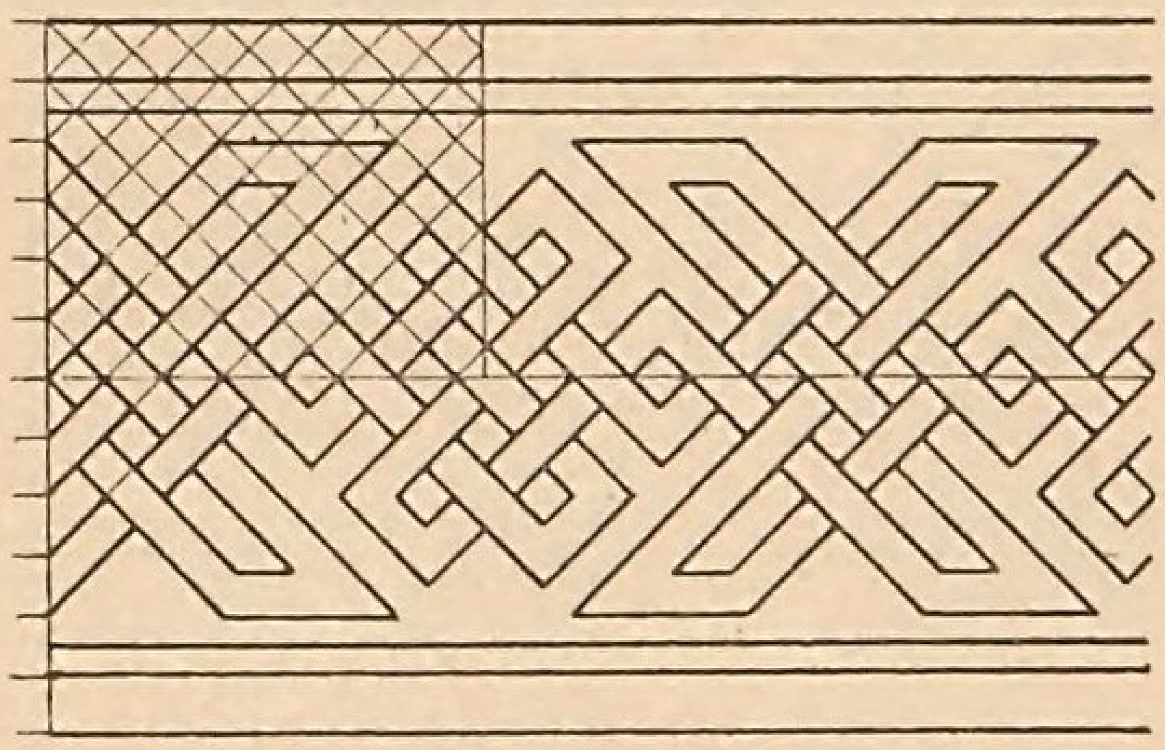


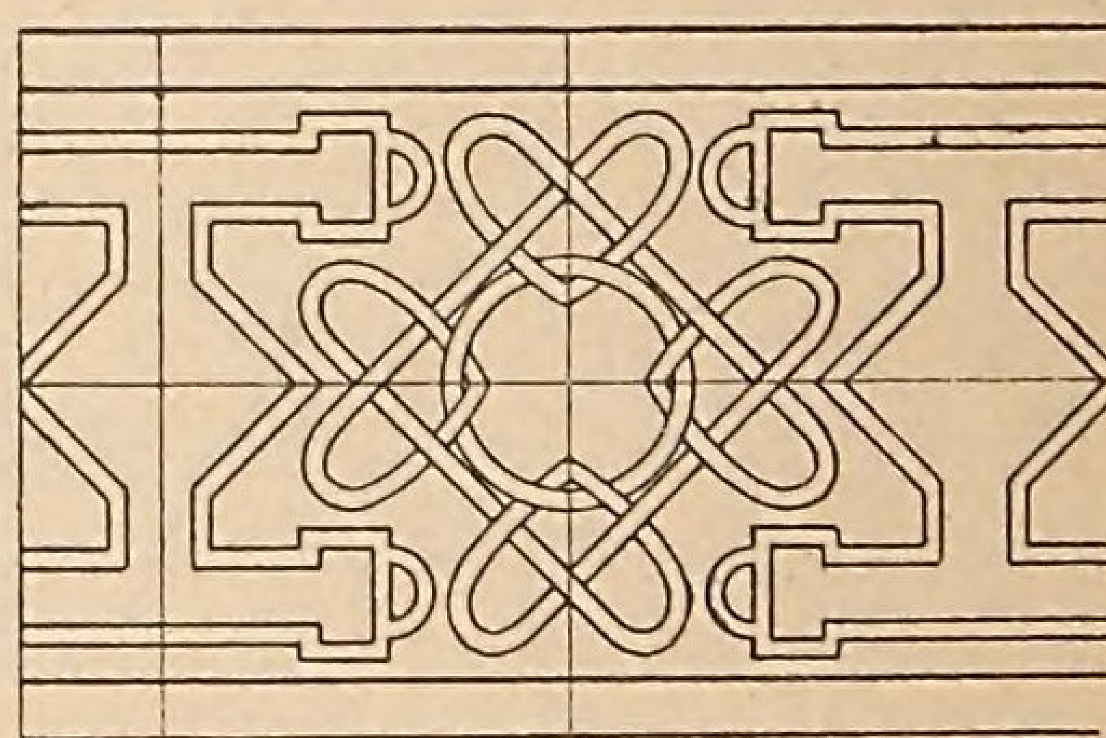
Flechtbänder.

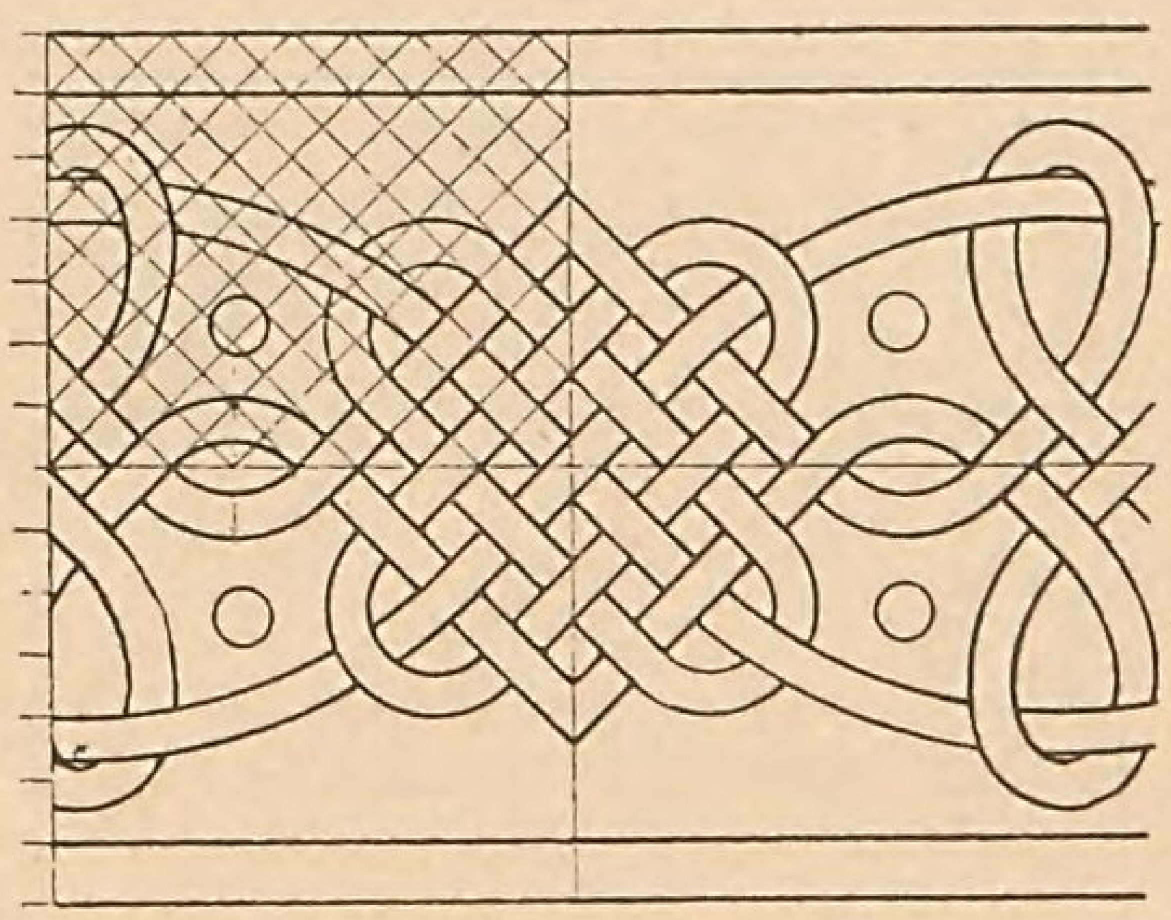
1.


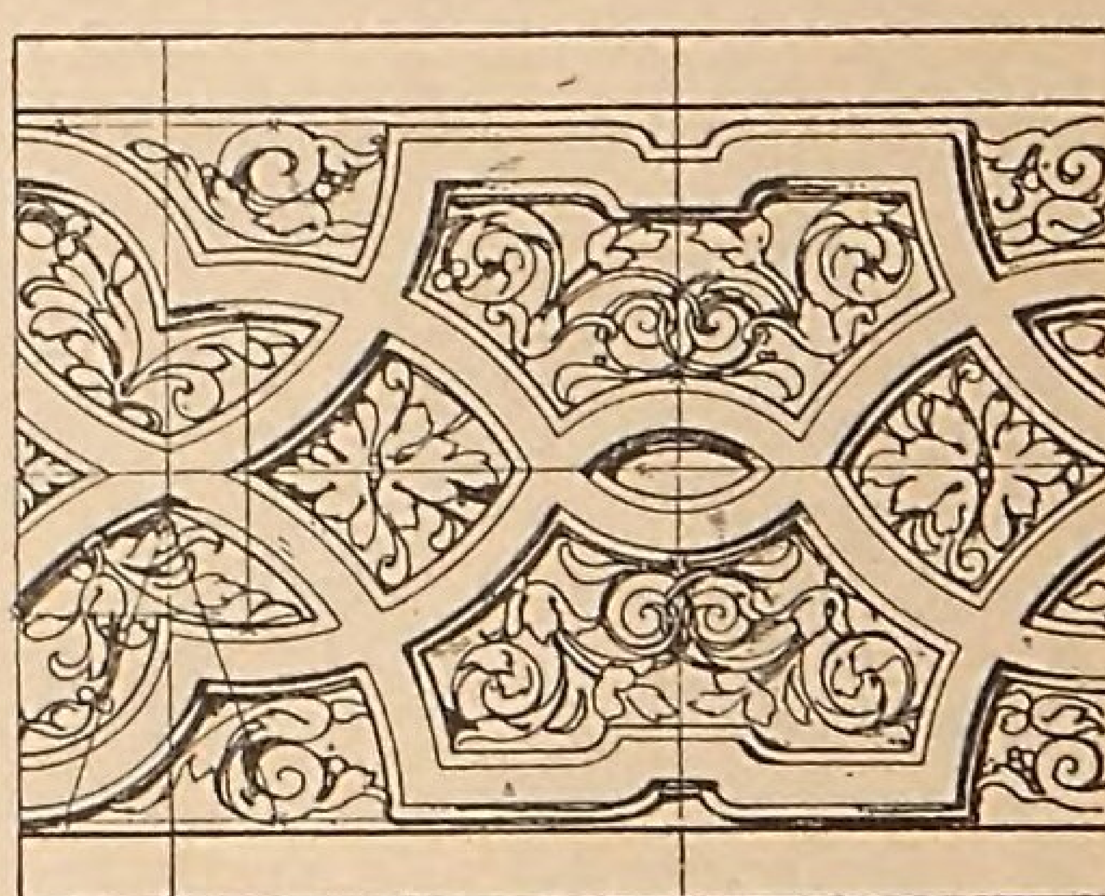
2.


3.


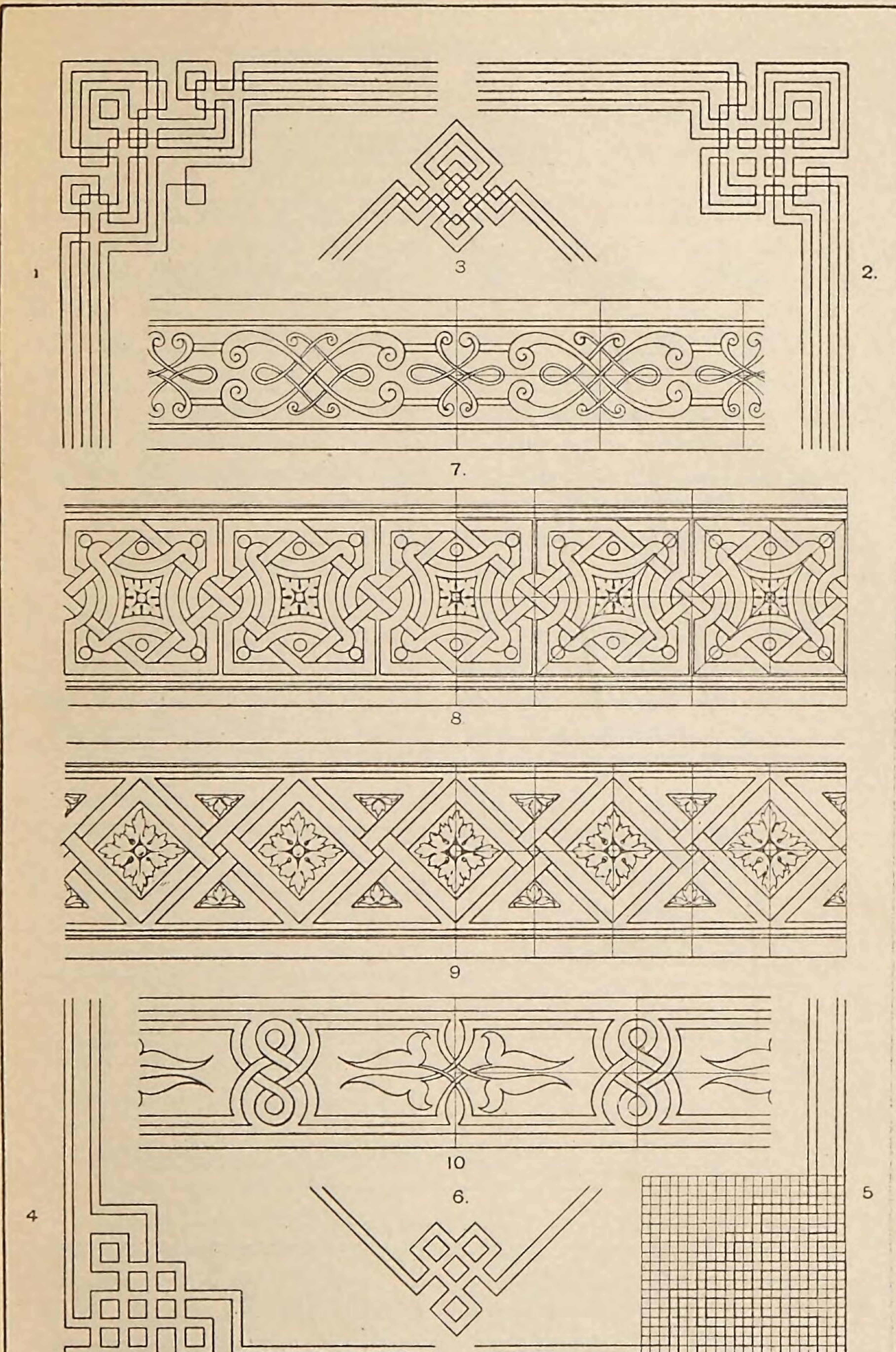
4.


5.


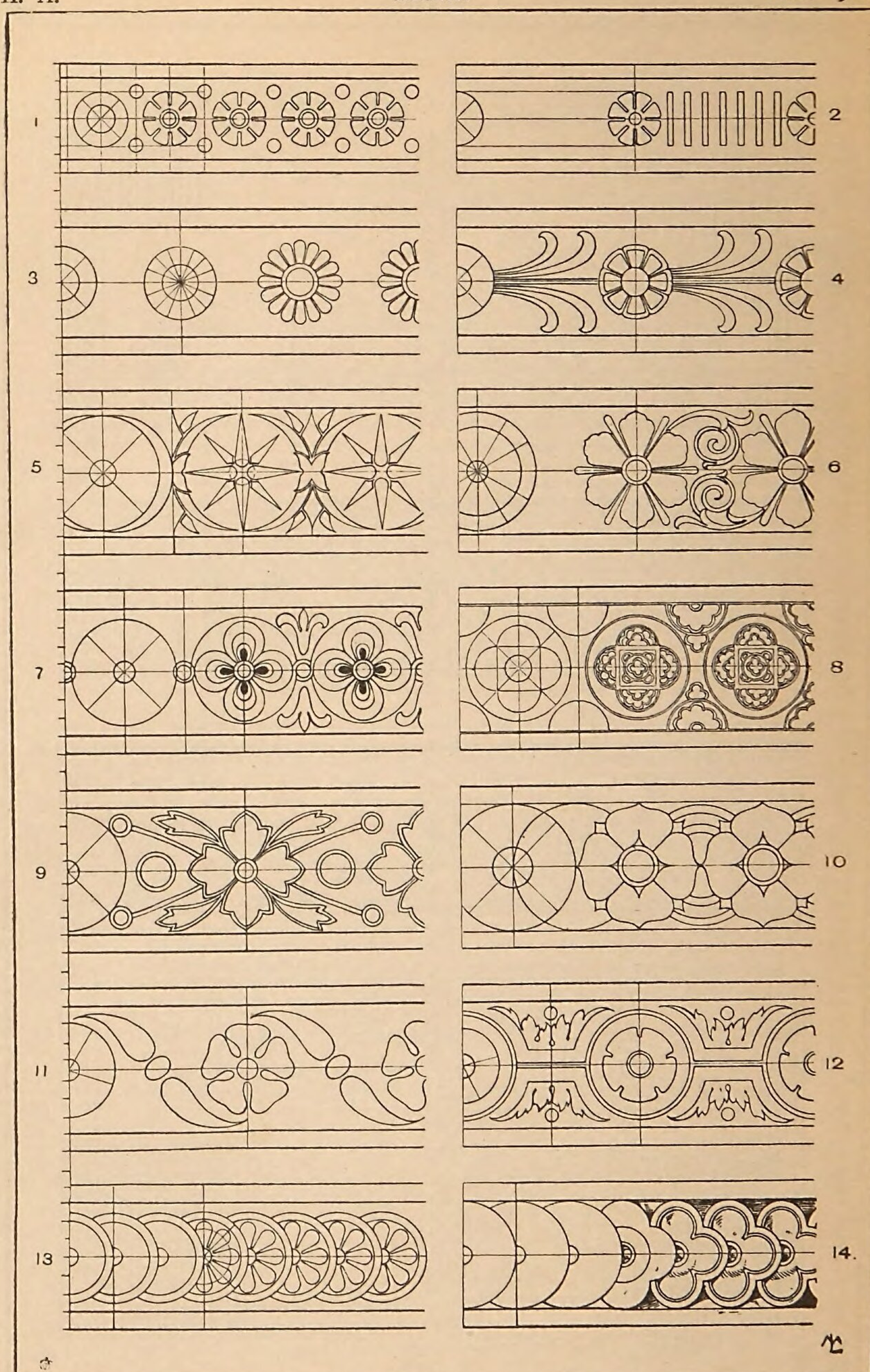
6


7


Flechtbänder.



Flechtbänder.



Blumenbänder, Rosettenbänder.

Palmettenbänder. (Tafel 92.)

Die Palmette ist eine spezifisch griechische Ornamentform. Wie die Finger einer Hand (palma, die flache Hand) sich ausbreiten, reiht sich eine gewöhnlich ungerade Anzahl von schmalen, ganzrandigen Blättern zu einer symmetrischen Figur. Das mittlere Blatt ist das gröſste; von hier ab nach den Seiten zu werden die Blätter successive kleiner. Die äuſseren Enden der Blätter liegen auf einer kontinuierlichen Bogenlinie, aus der das Mittelblatt öfters hervortritt. Die unteren Enden bleiben unverbunden, durch kleine Abstände getrennt und sitzen gewöhnlich auf einem pfeilförmigen kleinen Kernblatt auf. Die Feinfühligkeit griechischer Kunstempfindung spricht sich gerade im Palmettenornament sehr entschieden aus. Palmetten finden die verschiedenartigste Anwendung, so zur Bildung von Akroterien und Stelenkrönungen, von Simenverzierungen (vergl. Gruppe der freien Endigungen), sowie zur Herstellung von Palmettenbändern. Seltener wird hierbei die Anordnung so gewählt, daſs die Palmetten unvermittelt nebeneinandergestellt werden — auf dem Lekythos (griechisches Salbgefäſs) pflegt das letztere der Fall zu sein, Taf. 92. 3 — weit häufiger werden die einzelnen Palmetten durch volutenförmige Streifen verbunden oder umrahmt (Taf. 92. 1, 2 etc.).

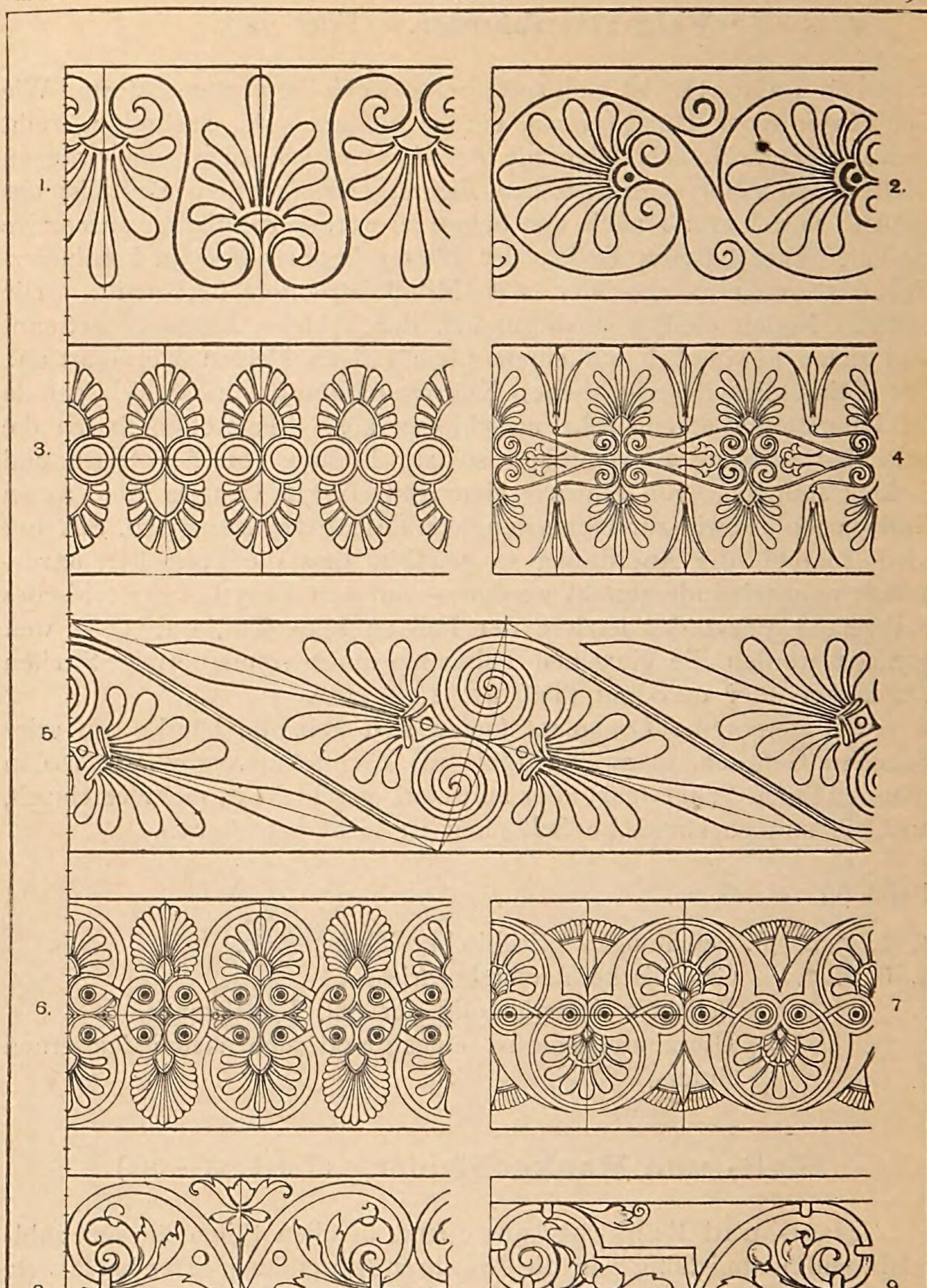
Als stereotypes Ornament finden sich Palmettenbänder auf griechischen Gefäſsen, in zweiter Linie als Architekturverzierung. Wo in späteren Stilen Palmettenbänder auftreten, geschieht es mehr vereinzelt, und die strenge klassische Schönheit ist nicht beibehalten.

Tafel 92.

1, 2, 3 u. 5.	Bemalungen griechischer Thongefäſse.
4, 6 u. 7.	Griechische Architekturfriese.
8.	Beliebtes Intarsiamotiv der ital. Renaissance.
9.	Umrahmungsmotiv eines modernen schmiedeeisernen Gitters.

Blatt- und Rankenbänder. (Tafel 93—96.)

Blatt- und Rankenbänder sind in allen Stilen äuſserst zahlreich und mannigfaltig wie die Art ihrer Anwendung. Der beblätterte Stengel mit Blumen, Früchten und anderen Ausläufern oder ohne solche ist das nächstliegende natürliche Motiv. Teils mit, teils ohne jede symbolische Beziehung dienen die verschiedensten Pflanzen als Grundlagen. In der Antike sind es hauptsächlich Lorbeer, Ölbaum und Epheu, im Mittelalter die Rebe, der Klee, die Distel, der Maſsholder, in der Renaissance der Akanthus, die benützt werden. Unsere moderne Zeit hat diesen konventionellen Vorbildern noch einige



Palmettenbänder.

andere hinzugefügt, die sich speziell für die naturalistische Darstellung eignen: die Winde, die Passionsblume, den Hopfen etc.

So finden wir in der Antike aneinandergereihte Blattkelche (Taf. 93. 1), gerade Stengel mit freistehenden oder angewachsenen Blättern (Taf. 93. 2, 3) oder wellenförmige Stengel mit abwechselnd anstehenden Blättern und Früchten oder Blumen (Taf. 93. 4. 5, 6).

Die letztere Art wird in die mittelalterlichen Stile mit herübergebracht; im romanischen Stile werden die Stengel gedrungener, die Blattlappen voll ausgerundet (Taf. 93. 7, 8), im gotischen die ersteren dünn und langgestreckt, die letzteren geschlitzt und zugespitzt. Äufserst geläufig sind die beiden Formen, welche auf Taf. 94. 7 u. 8 dargestellt sind. Für die Spätgotik charakteristisch ist das Beispiel 13. Taf. 94; diese Art der Ornamentik eignet sich vorzüglich für die einfache Holzschnitztechnik und die Lederpunzarbeit.

Bezüglich der orientalischen Auffassung geben aufser den Textilarbeiten die gravierten und tauschierten Metallerzeugnisse Indiens und Persiens einen Überblick (Taf. 94. 1—4).

Die Intarsiatechnik, die Lederpressung, die Stoffweberei und die Schriftverzierung verschaffen der Renaissance Gelegenheit, das Blumenband vorteilhaft zu benutzen und zu variieren (Taf 95). Flechtbänder und Blumenbänder kombinieren sich häufig in ein und demselben Beispiel (Taf. 95. 5 u. 6).

Für unsere moderne Zeit als neu hinzugekommen können jene naturalistisch gehaltenen Bordüren gelten, wie sie auf Taf. 96. 9—12 sich zeigen.

Tafel 93.

1—6. Bemalungen griechischer Thongefäfse.
7—8. Französische Wandmalereien. 13. Jahrh. (Racinet.)
9. Von einem Glasfenster aus der Kathedrale in Bourges. 14. Jahrh. (Racinet.)
10. Originelles mittelalterliches Blattband.
11. Intarsiastreif aus Sta. Maria in Organo in Verona. 1499.
12. Modern französische Tellerumrahmung.

Tafel 94.

1—3. Bordüren von persischen Metallgefäfsen. (Racinet.)
4. Indisch.
5. Byzantinisches Glasmosaik aus San Marco in Venedig. (Musterornamente.)
6. Romanische Initialverzierung aus dem 13. Jahrhundert. Berliner Museum.

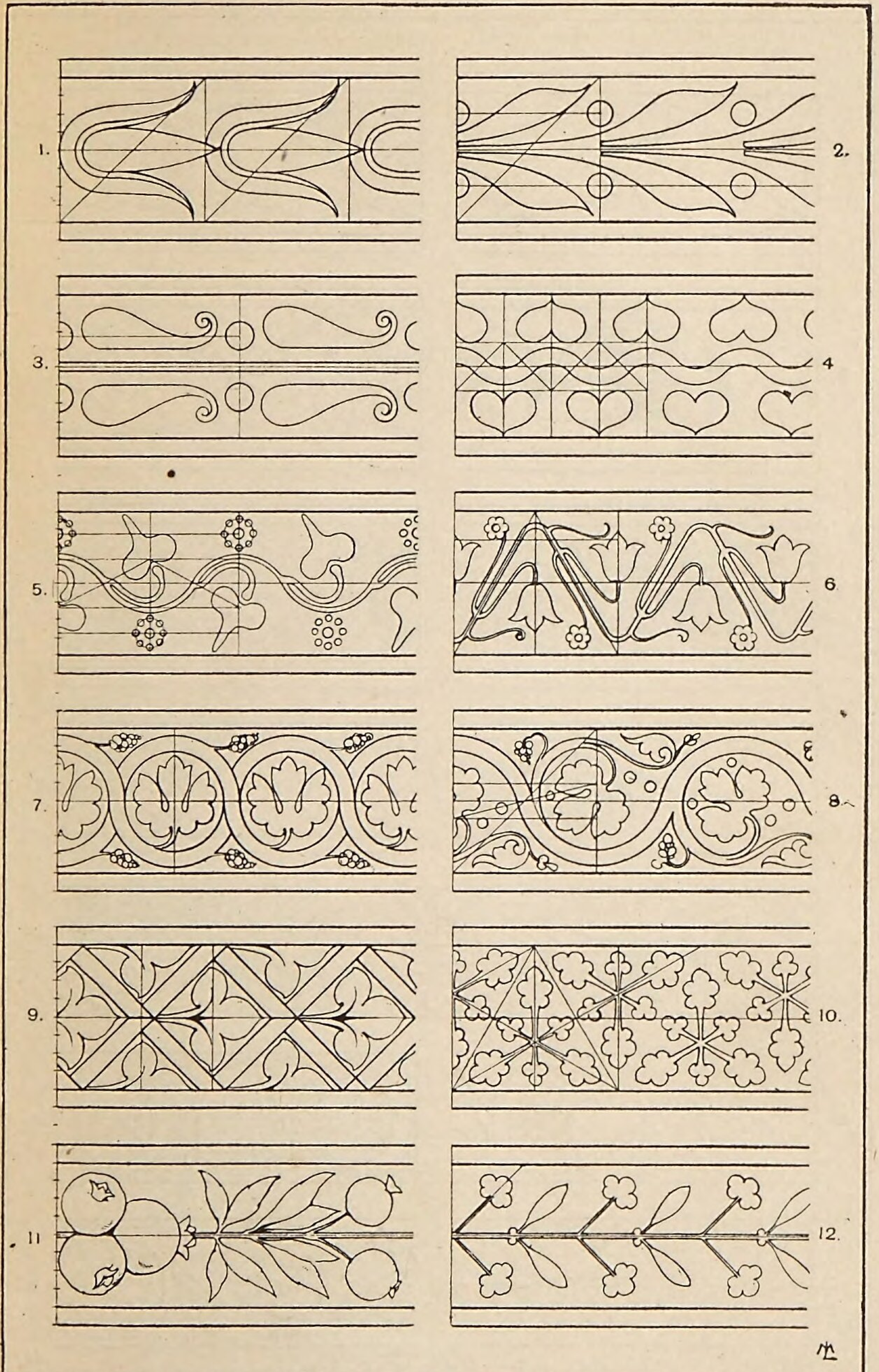
7. Romanische Umrahmung vom Portal des Doms zu Lucca. (Musterornamente.)
8. Gotische Flachschnitzerei aus dem Ende des 15. Jahrh. (Musterornamente.)
9. Mittelalterliche Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche.
10. Französische Wandmalerei. 13. Jahrh. (Racinet.)
11. Frühgotisches, französisches Rankenornament.
12. Gotische Schriftverzierung.
13. Spätgotische Flachschnitzerei. 15. Jahrh. (Musterornamente.)

Tafel 95.

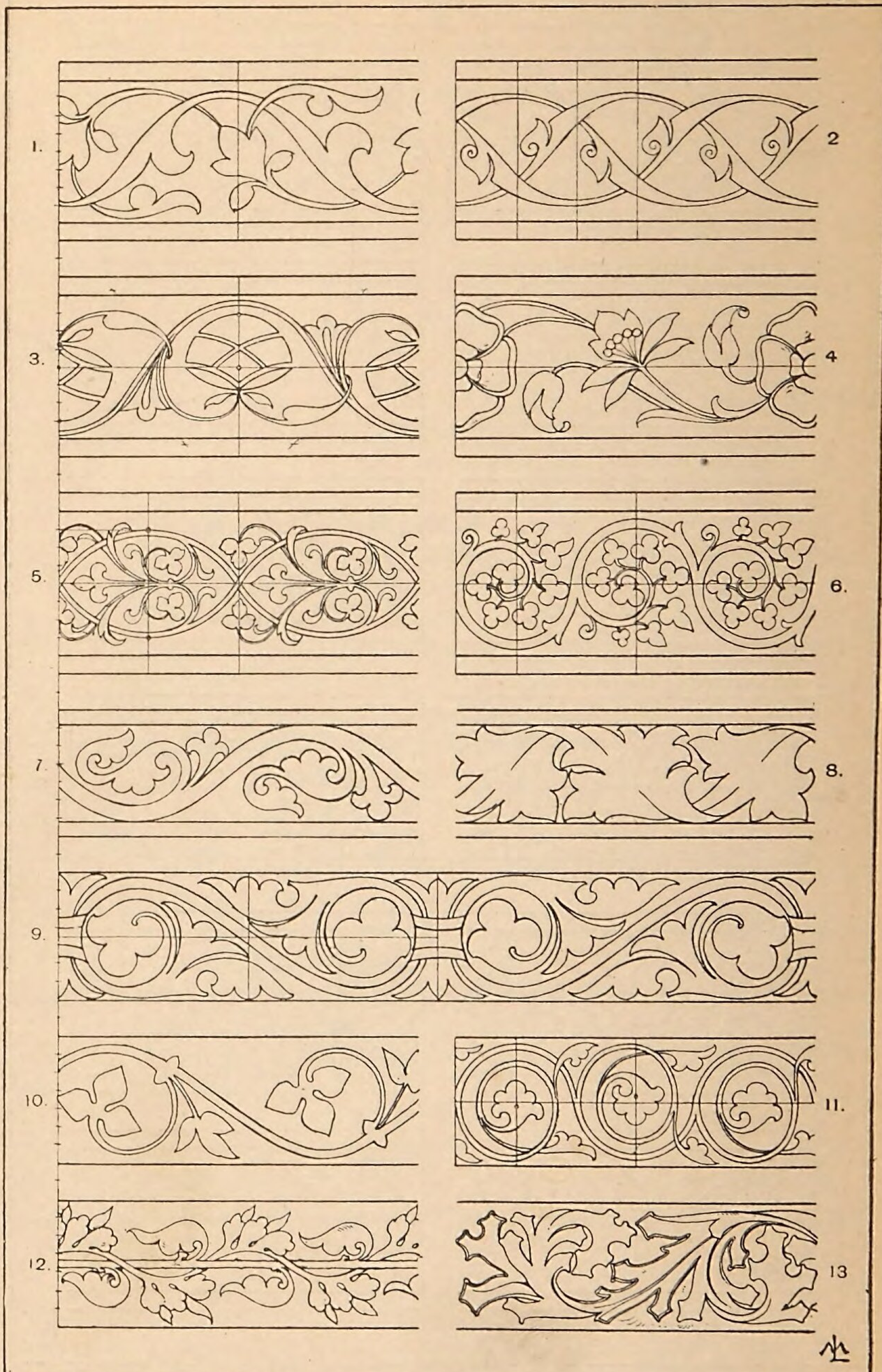
1—2. Lederpressungen aus dem 16. Jahrh. Rathausbibliothek zu Schwäbisch-Hall. (Musterornamente.)
3. Terrakottafries aus Schloss Schalaburg in Nieder-Österreich. (Wiener Bauhütte.)
4. Intarsiafries aus dem nämlichen Schloss.
5—6. Gewand-Säume von Grabmälern in Niederstetten und Lensiedel. 16. Jahrh. (Musterornamente.)
7. Renaissance-Schriftverzierung.
8—9. Bordüren. Deutsche Renaissance. (Hirth, Formenschatz.)
10. Archivoltverzierung einer Thür am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses. Deutsche Renaissance.
11. Friesverzierung. Französische Renaissance.

Tafel 96.

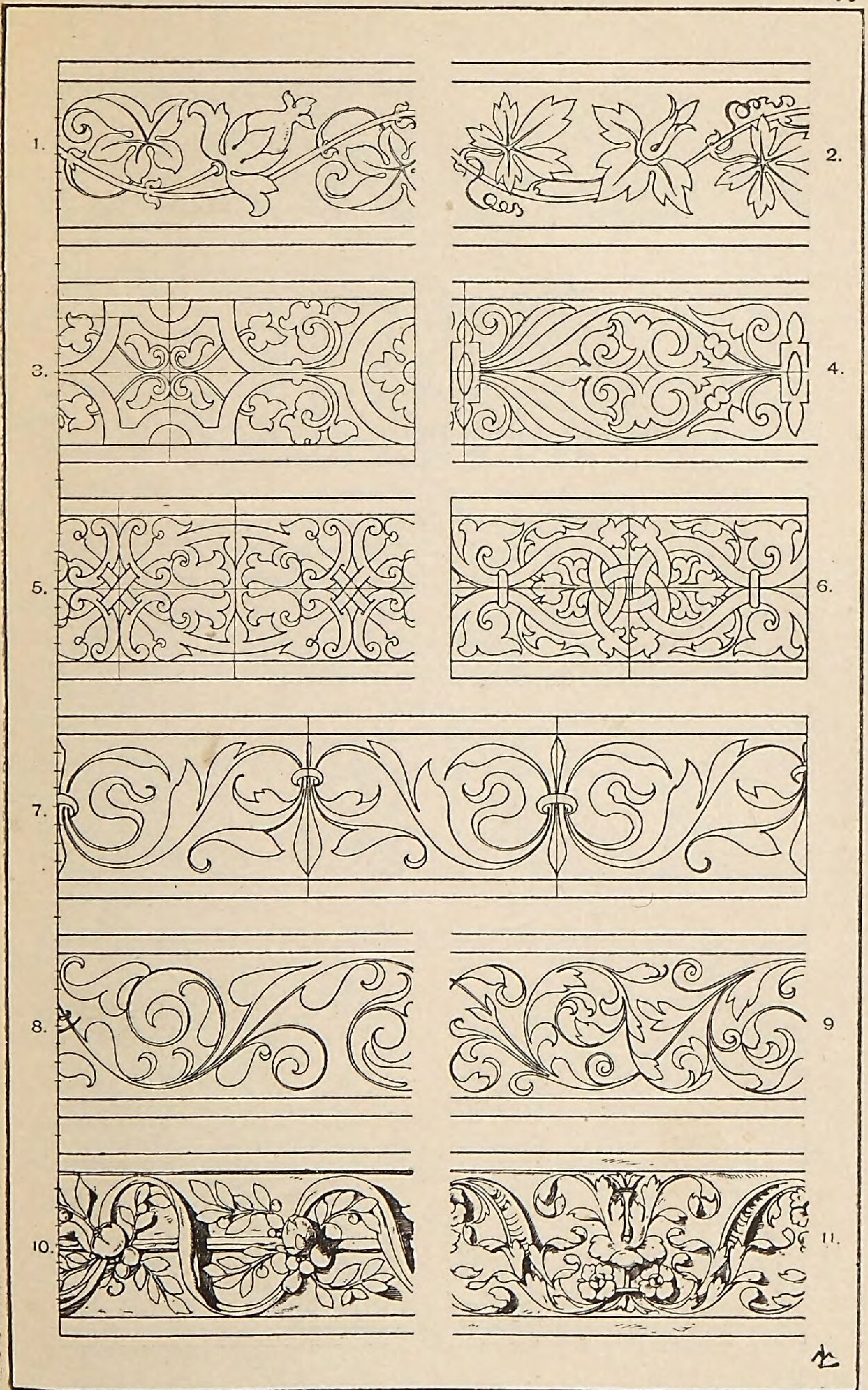
1. Bordüre von einem Bilde des Domenico Zampieri. 16. Jahrh. (Musterornamente.)
2. Bordüre plastisch verzierter Halbsäulen aus Sta. Trinità in Florenz. (Ital. Renaissance.)
3. Intarsiafries vom Chorgestühl in San Domenico in Bologna. Ital. Renaissance.
4. Von einem schmiedeeisernen Balkongitter aus Mailand. (Gewerbehalle.)
5. Beliebtes plastisches Friesmotiv der ital. Renaissance.
6. Modern französische Bordüre. (Cäsar Daly.)
7. Gravierung eines modernen Serviettenringes.
8—9. Lorbeer- und Eichenbordüren. Parkettbodenfriese von Tasson und Washer in Brüssel. (Gewerbehalle.)
10—11. Bordüren für Holzbemalung, entworfen von E. Lottermoser in Dresden. (Gewerbehalle.)



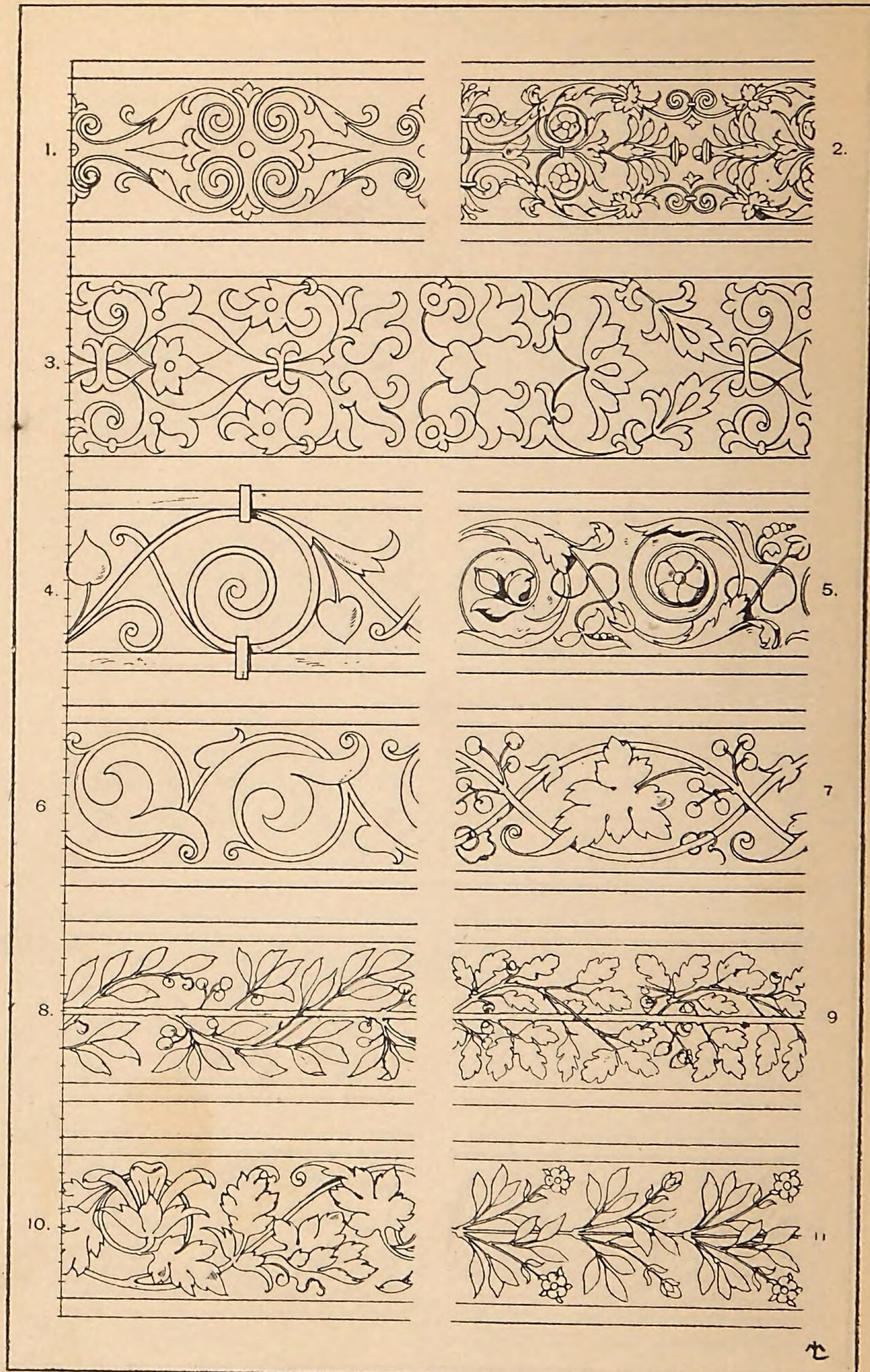
Blatt- und Rankenbänder.



Blatt- und Rankenbänder.



Blatt- und Rankenbänder.



Blatt- und Rankenbänder.

Das Wasserwogenband. (Tafel 97.)

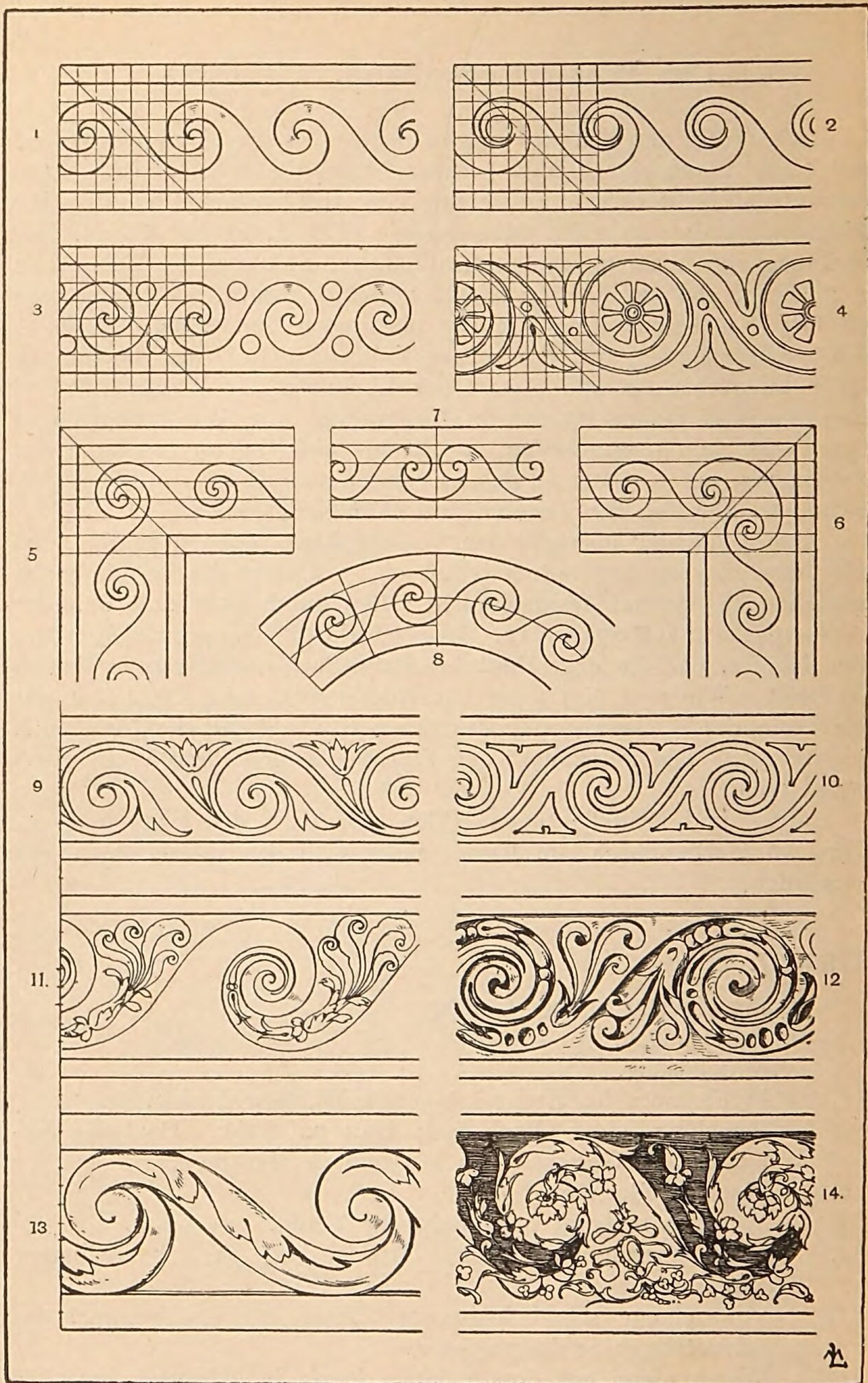
Als Motiv des Wasserwogenbandes, auch „laufende Welle“ und trivial „laufender Hund“ genannt, kann die Wasserwelle gelten; wahrscheinlich ist dessen Entstehung eine rein geometrische oder eine Übersetzung der einfachen Mäanderlinie (Taf. 2. 8) ins Runde. Der Linienzug des Wasserwogenbandes (Taf. 97. 1) trennt die Bandfläche in 2 Teile, die im Flachornament verschiedenfarbig — häufig blau auf Gold — bemalt sind. In der plastischen Darstellung, für die es sich weniger eignet, tritt der untere Teil aus dem Grund hervor. In der Schmiedeeisentechnik kommt der Linienzug der Wasserwelle frei zwischen zwei Stäben laufend in Anwendung. Das Wasserwogenband eignet sich zum Gewandsaum, zur Schild- und Tellerumrahmung, zur Anbringung auf Gefäfsen, Friesen, Simsen und Platten in der Architektur, als Bordüre für Tapeten und Wandmalereien.

Am Ende der überfallenden Wellenspitzen wird öfters ein Auge oder eine Rosette angeordnet (Taf. 97. 2 u. 4); die im Linienzug entstehenden Zwickel werden nicht selten durch Blatt und Blumenkelche geziert (Taf. 97. 9—12.) Es geschieht dies hauptsächlich in der Renaissance, der die ungeschmückte Darstellung der Antike zu einfach erscheint. Wie weit dies unter Umständen geht, zeigt Fig. 14, in der die Linie des Wasserwogenbandes nur noch als Skelett der Ornamentik benutzt ist. Die mittelalterlichen Stile verwenden diese Form überhaupt nicht.

Eck- nnd Mittellösungen bilden sich nach den Figuren 5—7. Für ein Herumführen im Kreise eignet sich das Wasserwogenband vorzüglich.

Tafel 97.

1—4. Bemalungen antiker Gefäfse.
5—6. Ecklösungen.
7. Mittellösung.
8. Partie eines im Kreise laufenden Wasserwogenbandes.
9. Bemalung einer Ofenkachel; blau auf weifs. Deutsche Renaissance. Germanisches Museum in Nürnberg.
10. Moderne Bordüre.
11. Wasserwogenband nach Sebastian Serlio. 16. Jahrh.
12. Friesverzierung am Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses.
13. Von einem schmiedeeisernen Gitter am Apollotempel im Schwetzinger Schlossgarten.
14. Wandmalerei aus dem Palazzo ducale in Mantua. Ital. Renaissance.



Das Wasserwogenband.

Heftschnüre. (Tafel 98.)

Als Heftschnüre, Heftbänder oder Astragale bezeichnet man jene kleinen stab- oder schnurartigen Glieder, die sich in der Form aneinandergereihter Einzelteile, wie Perlen und ähnlicher Dinge, oder als gedrehte Riemen und Stränge darstellen. Sie kommen meist nur plastisch zur Anwendung und treten gewöhnlich nicht für sich, sondern als begleitende Unterglieder von Eier- und Blattstäben und ähnlichen Gesimsprofilierungen auf (Taf. 100). Damit ist der Ort ihrer Verwendung bezeichnet. Aufserdem finden sie sich als Umrahmungs- und Trennungsglieder auf Rosetten, sowie als Zwischenglied zwischen Säulenrumpf und Kapitäl.

Die Perlenschnüre setzen sich zusammen aus kugeligen, scheibenförmigen oder langrunden Gliedern (im französischen Sprachgebrauch: perles, amandes und olives), die sich etwas mehr als zur Hälfte aus dem Grunde hervorheben. Der einfachste Perlstab wird aus kugeligen Perlen gebildet, die direkt nebeneinander sitzen oder zwischendurch den als Stäbchen dargestellten Faden erblicken lassen. Scheibenförmige und langrunde Glieder werden für sich allein kaum verwendet, sondern mit Rundperlen derart kombiniert, dafs gewöhnlich auf eine Perle zwei Scheiben, auf ein Langrund zwei Scheiben oder runde Perlen treffen. (Taf. 98. 1—7.)

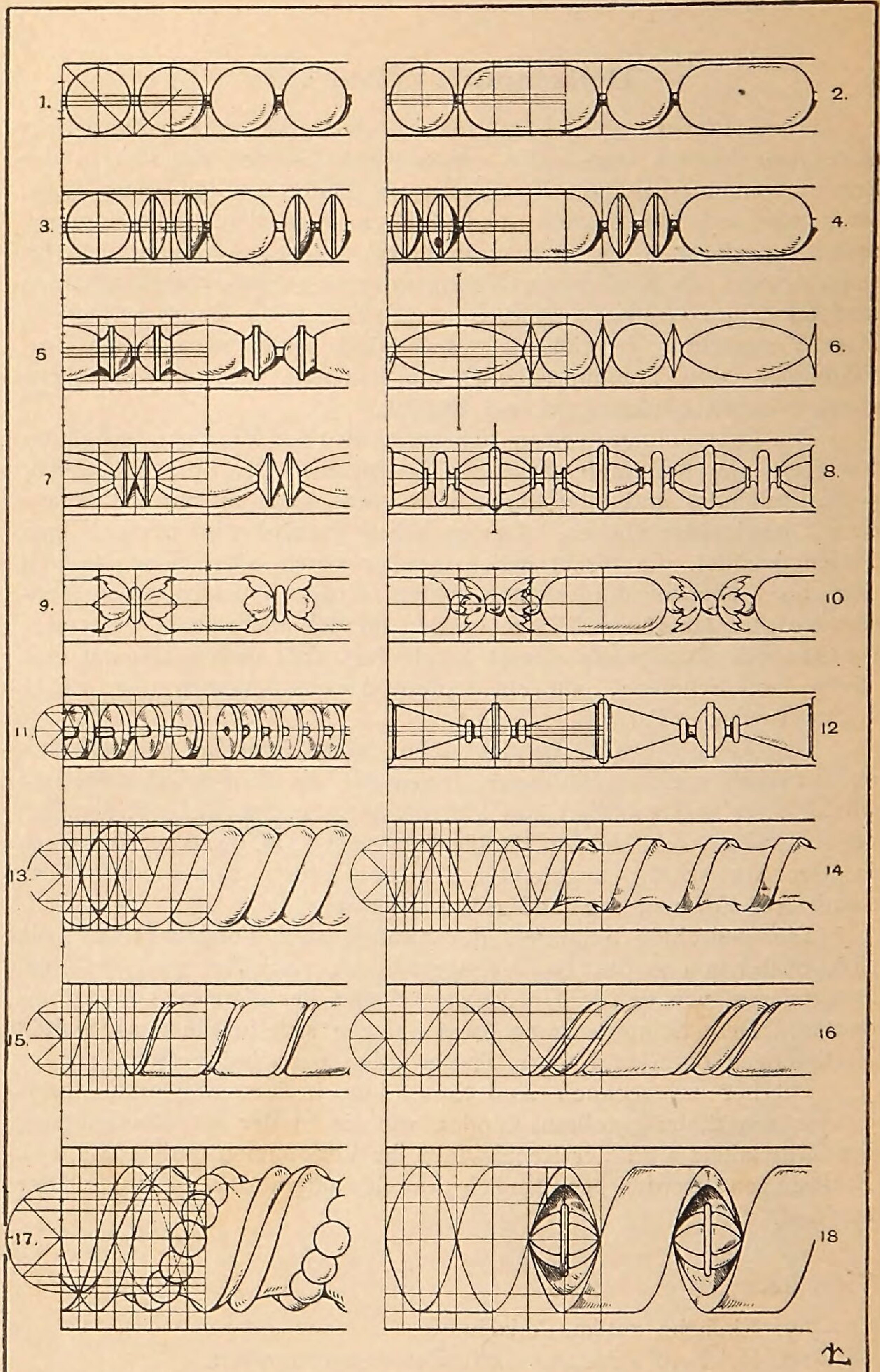
Die Renaissance verwendet neben den einfachen antiken Beispielen auch reichere Bildungen, indem sie die Einzelglieder für sich wieder ziert und profiliert und willkürlicher gestaltet (Taf. 98. 8 u. 12) oder dieselben mit kleinen Blattkelchen fafst (Taf. 98. 9 u. 10). Auch in der Art schräg angereihter Scheiben finden sich in der Holzschnitzerei Formen, wie Taf. 98. 11 sie zeigt.

Die gedrehten Schnüre oder Stränge sind Torsionsgebilde, die sich, nachdem erst das Profil festgestellt ist, nach Art der Schrauben konstruieren, wie es die Hilfskonstruktionen der Figuren 13—17 andeuten. Dem Schraubengang folgend legen sich in die ausgekehlten Vertiefungen dann und wann Blätter oder Perlschnüre (Fig. 17.)

Hierher zu rechnen sind ferner jene in kurzen Schraubenwindungen um Stäbe gerollten Bänder, wie sie in der Kunstbethätigung des Mittelalters und der Renaissance ihr Vorkommen finden (Fig. 18). Ecklösungen werden gewöhnlich durch aufgesetzte kleine Blätter maskiert.

Tafel 98.

1— 7. Einfache antike Perlschnüre.
8—12. Reichere Perlstäbe nach Renaissancemotiven.
13—17. Heftschnüre von der Form gedrehter Stränge.
18. Schraubenband vom Louvre in Paris.



Heftschnüre.

Verzierte Wulste. (Tafel 99.)

Wulste oder Toren (Einz. der Torus) heifsen jene gröfseren rundlichen Profilierungen mit halbkreisförmigem oder halbelliptischem Querschnitt, wie sie sich in der Architektur speziell an der Basis von Säulen und Pilastern, an Sockelbildungen, an den mittelalterlichen Fenster- und Thürbogen, an den Deckenprofilierungen der Renaissance und Neuzeit vorfinden. Während die kleinen Rundstäbe ihre Verzierung in Form von Perlen und gedrehten Strängen erhalten, so werden diese grofsen Ausladungen verziert, indem man dieselben so profiliert, dafs sie einem Bündel Stäbe gleichen, die an passender Stelle mit Bändern umschlungen werden (Fig. 1 u. 2), indem man dieselben mit Geflecht oder Netzwerk umstrickt (Fig. 3, 4, 7), indem man sie mit Blätterwerk umkleidet (Fig. 6, 9, 10) oder indem man die verschiedenen Systeme kombiniert (Fig. 8 u. 11). In den modernen Stilen sind Wulstverzierungen in Form naturalistischer Fruchtgebinde beliebt. Zu den Blattverzierungen werden sog. Wasserblätter (ganzrandige, einfache Blätter mit verstärktem Rande), Lorbeer, Eichenlaub, Epheu und Akanthus zumeist verwendet. Gleich den Fruchtschnüren werden auch die blattumkleideten Wulste an passender Stelle schraubenförmig oder kreuzweise mit Bändern umschlungen (Fig, 5, 6 u. 12).

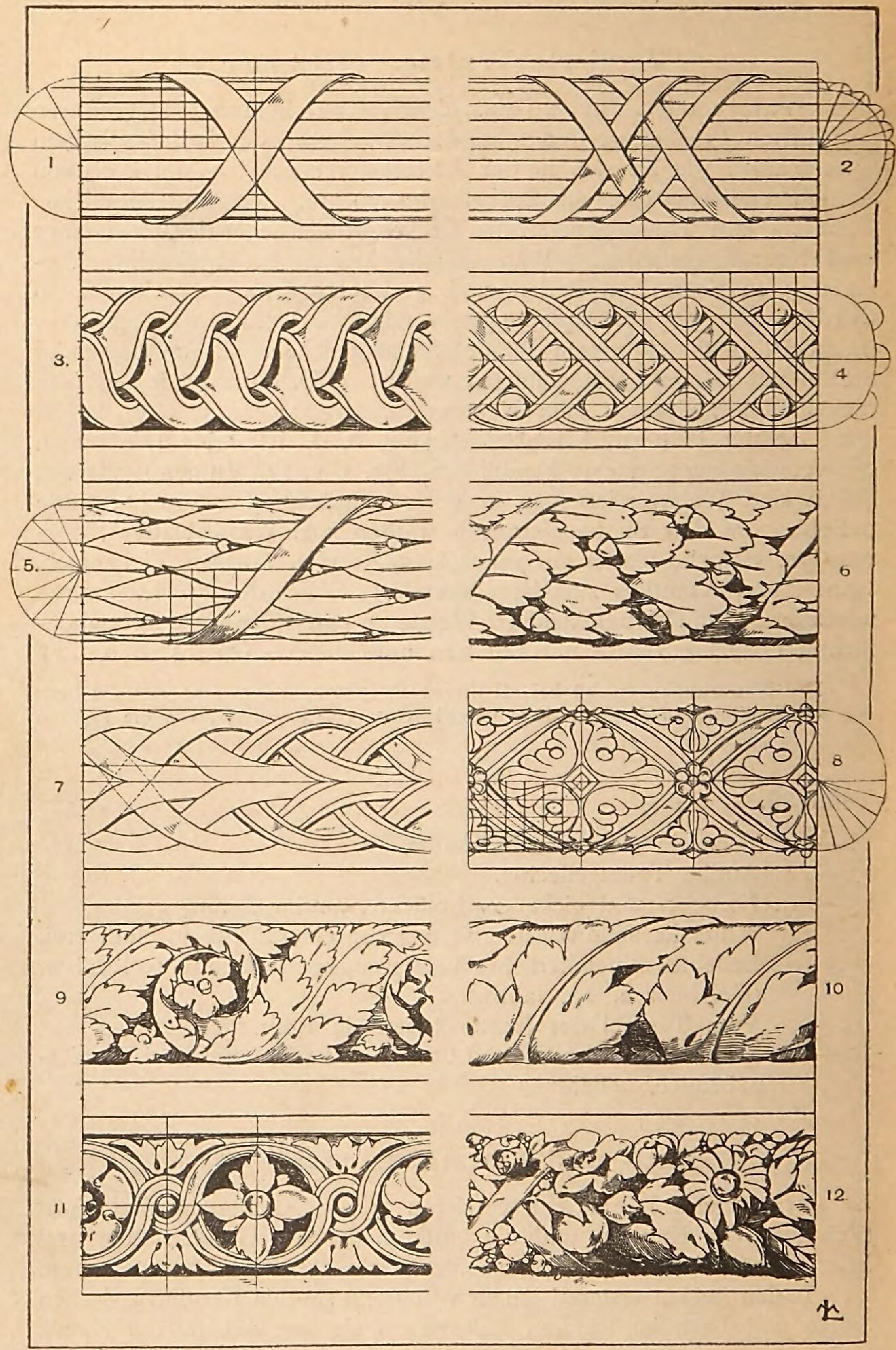
Die Konstruktion erfolgt bei all diesen Beispielen, indem man erst die betr. Einteilung an dem zur Seite geschlagenen Profil aufträgt, wie die Figuren es andeuten.

Tafel 99.

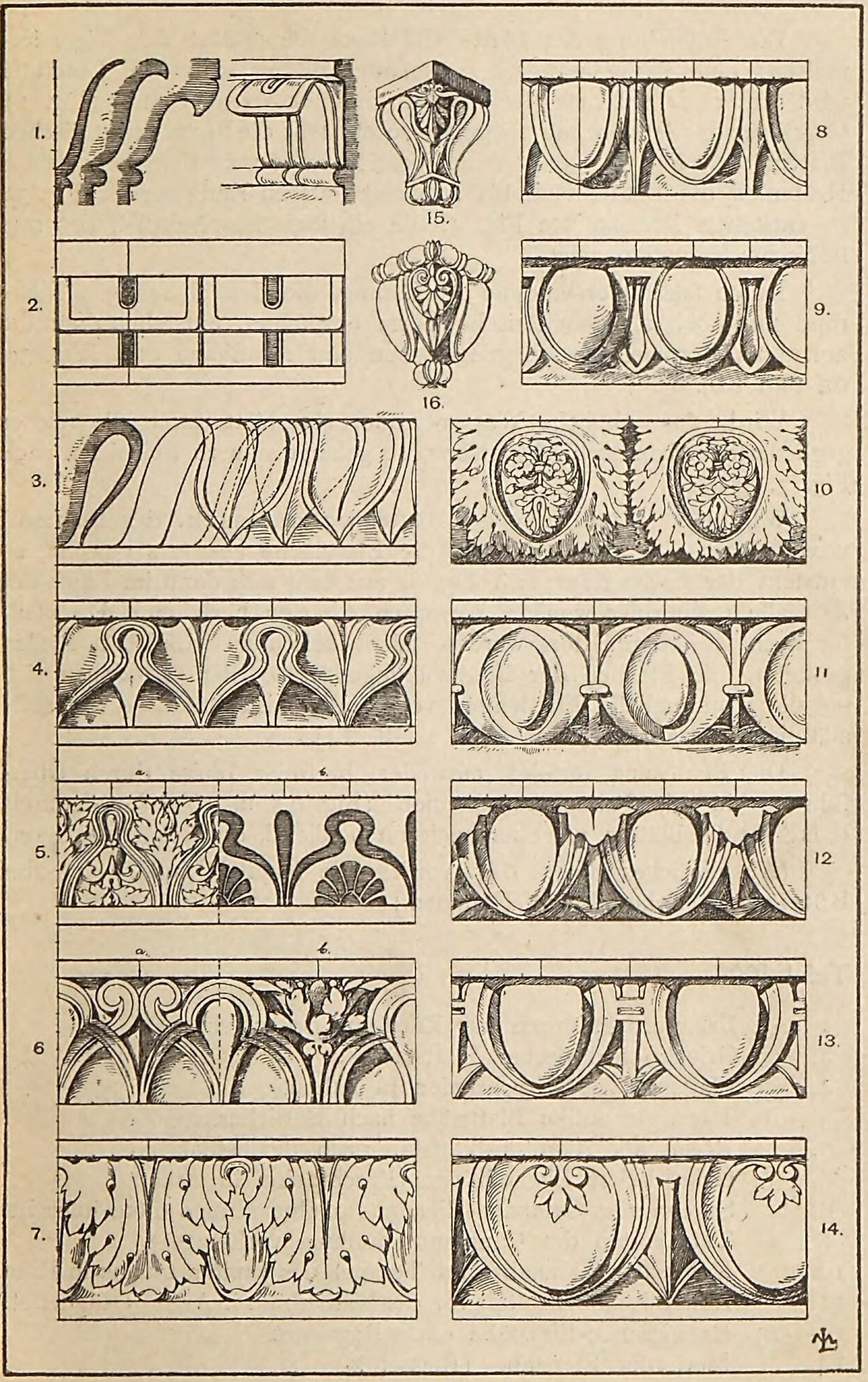
1—2. Beispiele moderner Stukkatur.
3—4. Antike Torengeflechte.
5—6. Lorbeer- und eichengeschmückte, antike Toren.
7. Mittelalterliche Wulstverzierung von einer Elfenbeinschnitzerei.
8. Beliebtes mittelalterliches Verzierungsmotiv für Archivoltwulste. (Gelnhausen, 13. Jahrh.)
9. Vom Tempel des Jupiter tonans in Rom.
10—12. Verzierte Wulste vom Louvre in Paris. Französische Renaissance. (Baldus.)

Blatt- und Eierstäbe. (Tafel 100.)

Blatt- und Eierstäbe verzieren in der Architektur den Wulst (Echinus) der Kapitäle und die Unterglieder der Gesimsplatten und Friese, sowie die karniesartigen Profile verschiedenartiger Umrahmungen. In den beiden ersteren Fällen vermitteln sie den Konflikt zwischen Stütze und Last, im lezteren Fall haben sie nur dekorativen Zweck und können als säumende Glieder oder Bänder gelten, während man sie sonst als Konfliktsglieder zu bezeichnen pflegt.



Verzierte Wulste.



Blatt- und Eierstäbe.

Die Entstehung der Blatt- und Eierstäbe erklärt sich folgendermafsen: eine Reihe aufwärts wachsender Blätter stützt die Last und wird unter dem Druck derselben nach auswärts gekrümmt (Fig. 1). Geschieht das letztere nur teilweise, so entsteht die Form des dorischen Blattstabes (Fig. 2), der seine Verzierung durch Bemalung erhält. Krümmen die Blätter sich bis zu ihrem unteren Ende zurück (Fig. 3), so entstehen Formen wie Fig. 4, die ein ionisches Beispiel, das sog. lesbische Kymation zeigt.

Durch falsch verstandene Auffassung, die den ehemaligen Blattrand nur noch als geometrische Form betrachtet, entstehen dann die korrupten Formen des spätgriechischen und römischen Stils (Fig. 5a, 6a und 6b).

Wird das einfache Wasser- oder Herzblatt durch die reicher gegliederten Akanthusblätter ersetzt, so gelangt man zu Beispielen nach Fig. 7.

Wird der Mittelnerv der Blätter weggelassen, der Blattrand unverhältnismäfsig verstärkt und die Blattfläche auswärts gewölbt, so entsteht der flache Eierstab Fig. 8, aus dem sich dann im Laufe der Zeit alle mehr oder weniger korrupten Abarten herleiten. Die pfeilförmigen Zwischenblätter werden nicht selten zu wirklichen Pfeilen gestaltet, die Flächen der Blattwölbungen resp. Eier überziehen sich — die ursprüngliche Entstehung vollständig mifsachtend — mit selbständigen Ornamentationen (Fig. 10 u. 14).

Die Ecklösung erfolgt entweder in freier Weise durch Überführung in ein Palmettenanthemion (Fig. 15 u. 16) oder dadurch, dafs Akanthusblätter, von oben nach unten fallend, die Ecken maskieren.

(Ausführliches über das vorliegende Kapitel findet sich bei Bötticher, Tektonik der Hellenen.)

Tafel 100.

1 u. 3. Erläuterungsfiguren zur Entstehungsgeschichte.
2. Griechisch-dorischer Blattstab.
4. Blattstab vom Erechtheion in Athen.
5—6. Korrupte antike Blattstäbe nach Bötticher.
7. Römischer Akanthusblattstab nach Jacobsthal.
8. Griechischer Eierstab vom Erechtheion in Athen.
9. Sogenannter Campana-Eierstab (an einer Menge gräko-italischer Terrakotten der Campanasammlung vorhanden).
10. Kolossaler Eierstab vom Tempel des Jupiter tonans in Rom.
11. Romanischer Eierstab von der Kathedrale in Arles. (Raguenet.)
12—13. Renaissance-Eierstäbe nach Raguenet.
14. Moderner Eierstab. (Raguenet.)

B.

Freie Endigungen.

Diejenigen Ornamentformen, die in ihrer Anwendung den Begriff des *Endigens*, des *Aufhörens* in stilistisch richtiger Weise zum Ausdruck bringen, lassen sich in eine Gruppe zusammenfassen, die wir nach einer bereits von anderer Seite eingeführten Bezeichnung „*freie Endigungen*“ nennen, wobei das Beiwort „*frei*“ eben andeuten soll, daſs es sich nicht um ein *notgezwungenes* Abschlieſsen, sondern um eine stilistisch richtige „*Lösung*“ handelt.

Das Endigen kann in der Richtung nach *oben*, nach *unten* oder *seitwärts* erfolgen; der Charakter der Ornamentik richtet sich nach diesen Bedingungen. Vorherrschend sind die Endigungsornamente mit der Richtung nach oben, und da pflanzliche Motive mit ihrem natürlichen, aufwärts strebenden Wachstum sich speziell hierzu eignen, so dominiert das *Pflanzenornament* bei den *Sima-Ornamenten*, *Stirnziegeln*, *Stelenkrönungen* und *Kreuzblumen*.

Kreuze, *Knöpfe*, *Rosetten* und *Hängezapfen* sind öfters auf bloſs *geometrischer* Grundlage gebildet.

Bezüglich der nach unten abschlieſsenden *Quasten* und *Fransen* ist das organische Pflanzenmotiv selbstredend ausgeschlossen, während die *Spitze* (das Textilerzeugnis, die Klöppelspitze etc.) wieder beide Arten von Motiven für sich oder vereinigt in Anwendung bringt.

Ähnlich in dieser Hinsicht verhalten sich die seitlichen Endigungen der *Beschlägbänder*. *Krabben* sind pflanzliche Auswüchse, die mit Vorliebe im gotischen Stile die Kanten und Rippen der Architekturteile verzieren.

Die als *Wasserspeier* bezeichneten Wasserausgüsse, wie sie in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance vielfach vorkommen, sind ebenfalls freie Endigungen mit seitlicher Richtung; dieselben sind häufig figural, seltener nach Art von Gefäſsen und verzierten Kanälen gebildet.

Laufende Endigungen. (Tafel 101—102.)

Wir nennen eine Endigung laufend, wenn sich dieselbe nicht auf eine bestimmte Stelle konzentriert, sondern gewissermaſsen eine ganze Strecke zum Abschluſs bringt. So sind die Verzierungen der Sima oder Rinnleiste und die Firstkrönungen auf dem Gebiet der Architektur, sowie Spitzen und Fransen auf demjenigen der Textilkunst laufende Endigungen. Auſserdem werden fortlaufende, beliebig vergröſserbare Ornamente mit ausgesprochener Richtung nach oben oder unten in ähnlicher Weise wie die Bänder angewandt als Umrahmung von Teppichen, Tellern und Füllungen, als Wand-, Boden- und Deckenbordüre (wobei das Endigen fast ausnahmslos von innen nach auſsen erfolgt), auf dem Hals, Bauch und Fuſs von Gefäſsen und vielfach in architektonischen Friesen.

Als vorzüglich geeignet zur Bildung laufender Endigungen erscheinen wiederum durch Kreisbogen oder Volutenlinien verbundene Palmetten, wie sie auf den Gefäſsen und in den Architekturfriesen der Antike typisch sind und ihre Vorläufer im ägyptischen und assyrischen Stil in der Form aneinander gereihter Lotusblumen und Lotuskelche haben.

Laufende Endigungen finden sich in allen Stilen, als Flachornament und in plastischer Wiedergabe, nicht selten in der Anordnung des Flechtwerks oder mit solchem kombiniert.

Für gewöhnlich setzen sich diese Endigungen aus gleichen, symmetrisch sich wiederholenden Einzelteilen zusammen; unsymmetrische und naturalistische Auffassungen sind seltener. (Taf. 101. 10 gibt ein Beispiel der letzteren Art.)

Tafel 101.

1. Partie eines bemalten assyrischen Flachreliefs aus Khorsabad.
2. Äuſsere Randverzierung einer griechischen Kylix. (Lau.)
3. Verzierung vom Bauch einer griechischen Hydria. (L'art pour tous.)
4. Griechisches Sima-Ornament.
5. Mosaik-Ornament aus San Marco in Venedig. Byzantinisch. (Musterornamente.)
6. Mittelalterliche Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche. (Racinet.)
7. Alte Stickerei aus Eisleben. (Vorbilder für Fabrikanten u. Handw.)
8. Ornament, auf Holz gemalt. Dom in Brandenburg. (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.)
9. Verzierung eines arabischen Korans vom Grab des Sultans El-Ghoury. 16. Jahrh. (Prisse d'Avennes.)
10. Randverzierung eines Majolikatellers. Germanisches Museum in Nürnberg.

11. Randverzierung einer Majolikaschüssel. 16. Jahrhundert. Blau auf lichtblauem Grund. (Kunsthandwerk.)
12. Modernes Dekorationsmotiv von Eisenlohr und Weigle in Stuttgart. (Gewerbehalle.)

Tafel 102.

1. Griechisches Friesornament vom Erechtheion in Athen.
2. Römisches Friesornament. Restauriert. (Fragments de l'architecture antique.)
3. Romanisches Friesornament aus dem 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)
4. Arabisches Ornament aus der Moschee des Sultans Hassan in Kairo. 14. Jahrhundert.
5. Marmorfries. Ital. Renaissance. Vom Grabmal des Conte Ugone; Badia, Florenz. (Weifsbach und Lottermoser.)
6. Intarsia-Fries. Ital. Renaissance. (Meurer.)
7. Modernes Dekorationsbeispiel. (Kolb und Högg, Vorbilder für das Ornamentenzeichnen.)

Sima-Ornamente. (Tafel 103.)

Die Sima oder Rinnleiste ist in der Architektur das letzte, dieselbe nach oben zum Abschlufs bringende Gesimsglied, bei monumentalen Bauten nicht selten als Wasser- oder Dachrinne benützt. Das Profil ist gewöhnlich das einer Viertelskehle, eines Viertelswulstes, in den meisten Fällen jedoch eine aus zwei Bogen sich zusammensetzende Wellenlinie, von denen der untere auswärts, der obere einwärts gekehrt ist (Karnieslinie). (Taf. 104. 3.)

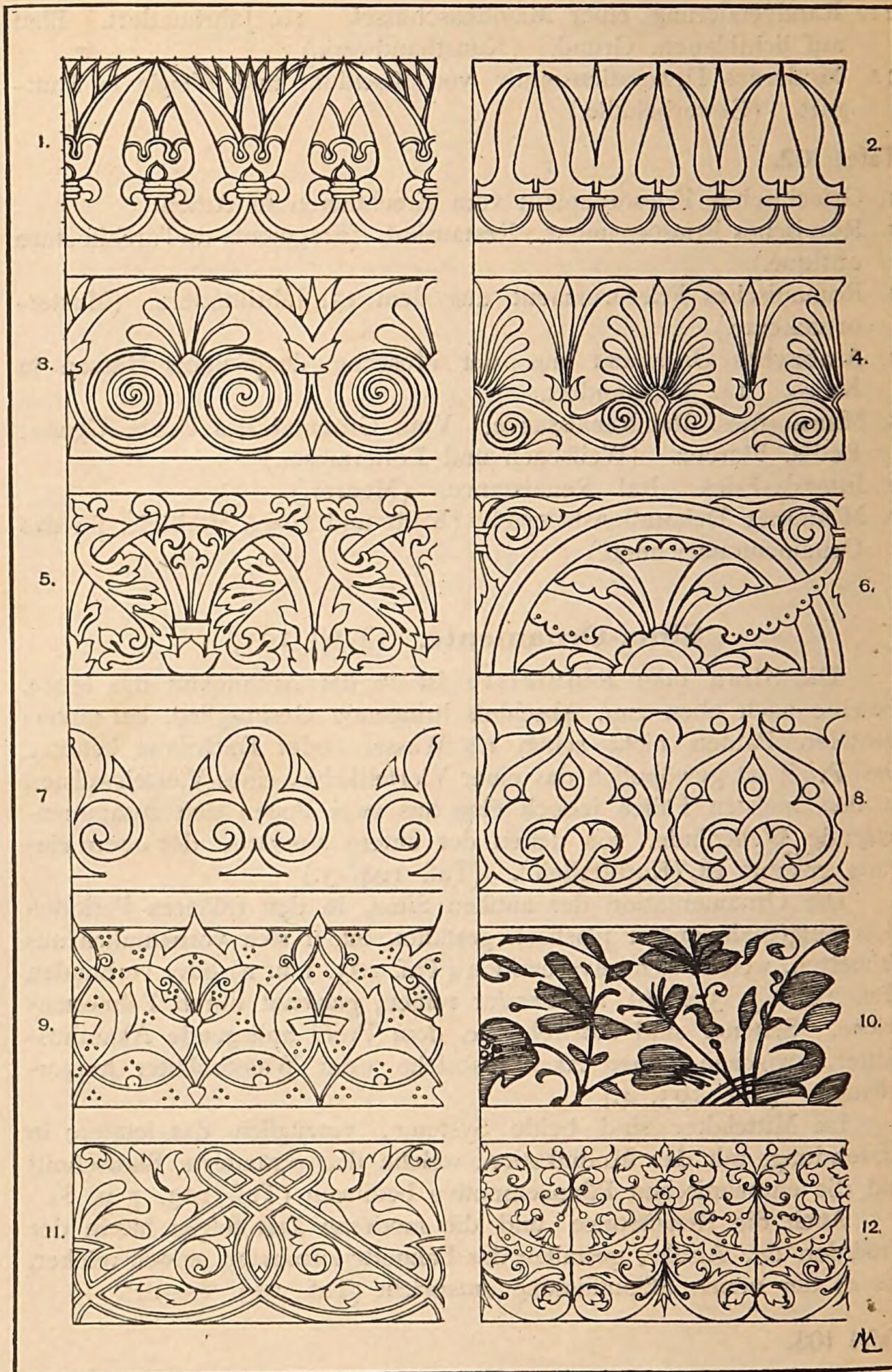
Die Ornamentation der antiken Sima, in den früheren Perioden blofs aufgemalt, später plastisch gestaltet, bildet sich vornehmlich aus Palmetten, welche sich unverbunden (Taf. 103. 1 u. 2) oder verbunden (Taf. 103. 3, 5 u. 6) aneinander reihen, getrennt durch Palmettenkelche. Seltener sind aufstrebende, dem Profil anliegende Akanthusblätter, zwischen denen Akanthuskelche oder Wasserblätter hervorschauen. (Taf. 103. 4.)

Im Mittelalter sind beide Systeme, vorzüglich das letztere in Anwendung, mit der Modifikation, welche der veränderte Blattschnitt und die einheimischen Pflanzenmotive bedingen (Taf. 103. 7 u. 8).

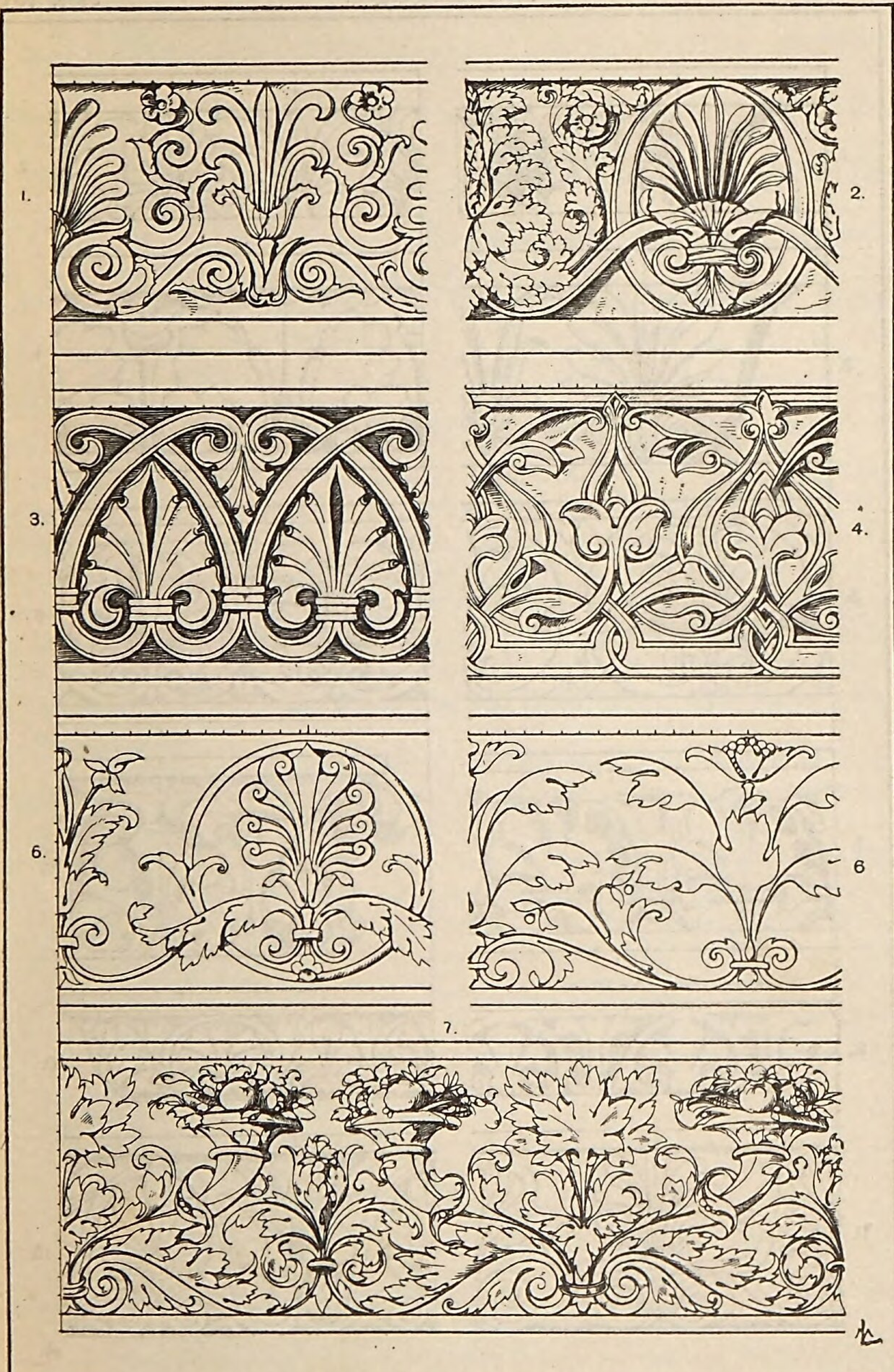
Auch die Renaissance und die moderne Zeit folgen hierin der Tradition der Antike, gestalten das Palmettenornament jedoch reicher, wie es der neuen Stilauffassung entspricht (Taf. 103. 8—12).

Tafel 103.

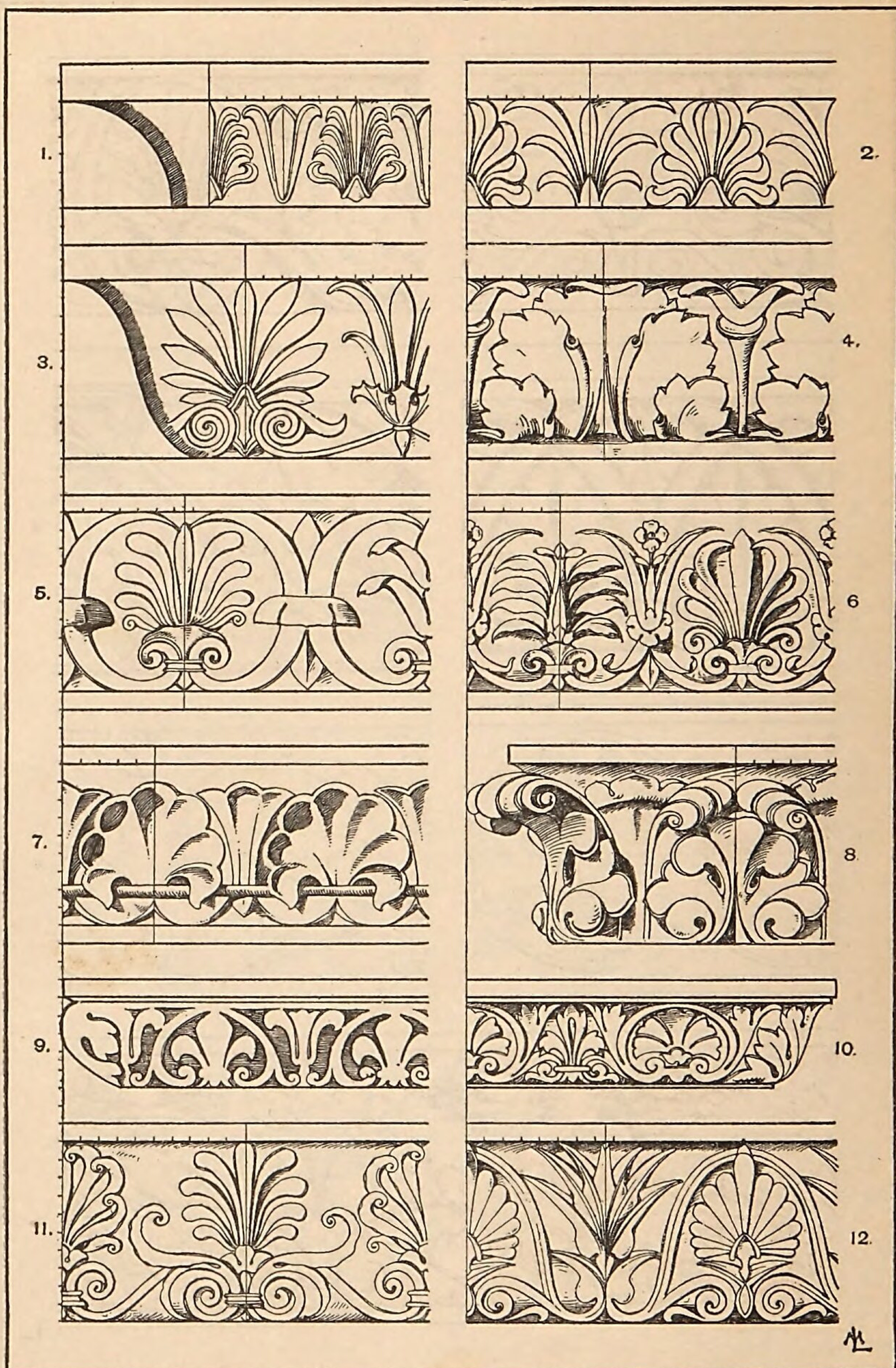
1—4. Antike Sima-Verzierungen nach Bötticher.
5. Verzierung vom Gesims eines dreiseitigen römischen Altars.



Laufende Endigungen.



II. B. Laufende Endigungen.



Simaornamente.

6. Graeko-italisches Terrakotta-Ornament. (Lièvre.)
7. Romanische Gesimsverzierung von einem Haus in Metz. 12. Jahrh. (Raguenet.)
8. Frühgotische Gesimsverzierung aus Notre-Dame in Paris. 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)
9—10. Sima-Ornamente vom Louvre in Paris. Französische Renaissance.
11. Marmorfries von einem Grabmal in Sta. Maria sopra Minerva in Rom. Ital. Renaissance.
12. Moderne Rinnleiste für Zinkgufs von Gropius in Berlin, (Arch. Skizzenbuch.)

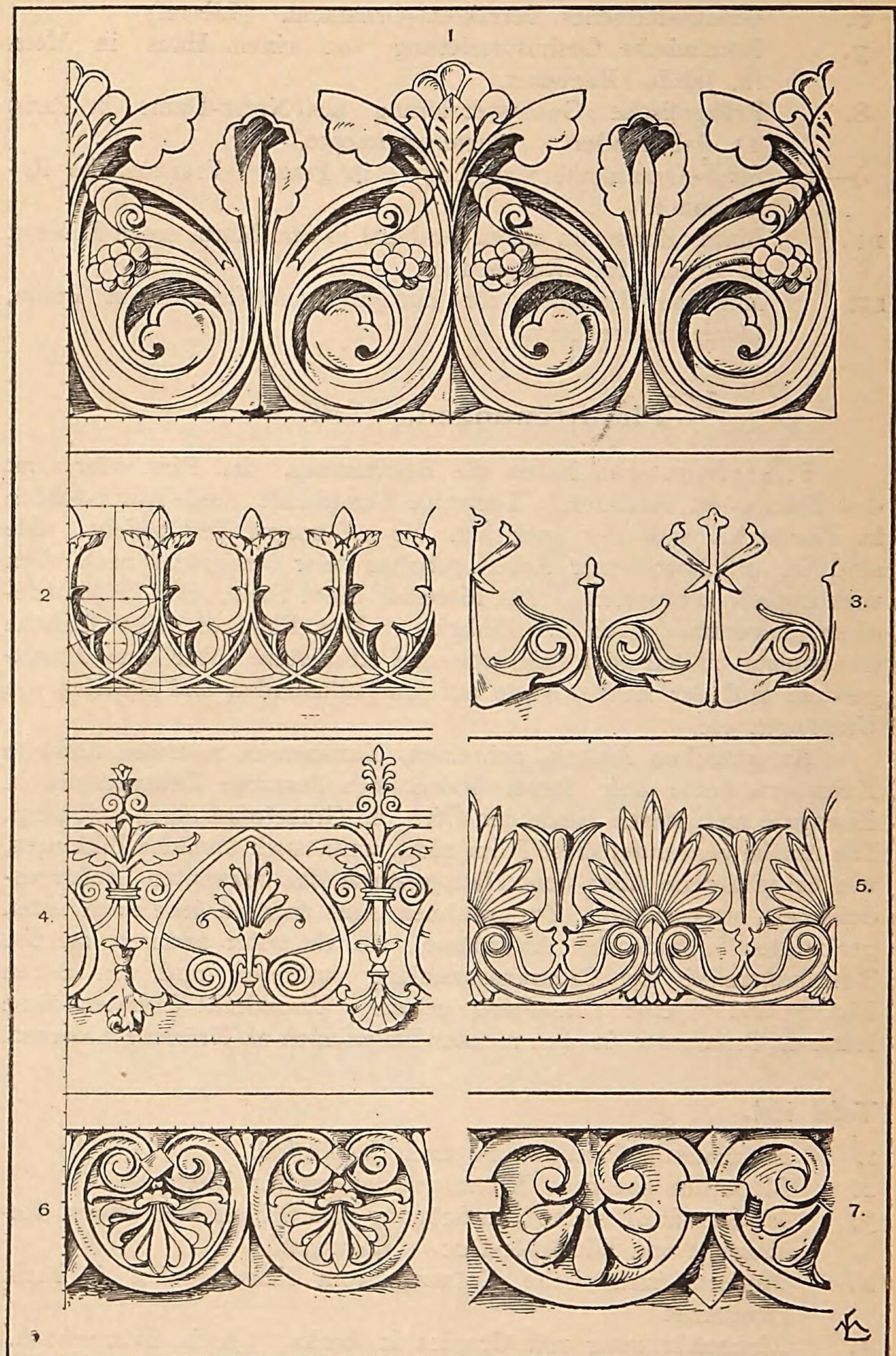
Firstkrönungen. (Tafel 104.)

Firstkrönungen haben die Bestimmung, den First oder Grat des Daches zu verzieren. Derartige Ornamente sind hauptsächlich in Frankreich von der gotischen bis auf unsere Zeit beliebt. Sie sind in durchbrochener Arbeit gehalten oder wenigstens nach oben wirkungsvoll kontouriert. Als Material dient Stein, Blei, Schmiedeeisen, neuerdings auch der Zinkgufs. Den Firstkrönungen ähnliche Ornamente finden sich als krönende Abschlüsse über dem Hauptgesimse und der Attika, sowie auf den Ballustraden und Galerien von Umgängen etc.

An gotischen Altären, Schreinen, Kaminen u. a. treten ähnliche Kammornamente auf; ferner finden sich derartige Dekorationen in Eisengufs an unseren modernen Öfen, an Grabeinfassungen und dergl. Die Antike verwendet diese Form nicht, wenn auch ähnliche Bildungen, wie beispielsweise über dem Hauptgesimse des bekannten Lysikratesdenkmals, vorkommen. Zu erwähnen sind dagegen jene nach unten gerichteten fortlaufenden Abschlüsse, wie sie unter anderem an den Terrakottareliefs der Campanasammlung auftreten und von denen Fig. 6 und 7 eine Vorstellung geben. Umgedreht könnten diese letzteren Ornamente in den meisten Fällen auch als Krönungen dienen.

Tafel 104.

1. Frühgotische Firstkrönung nach Jacobsthal.
2. Modernes gotisches Krönungsornament für Eisengufs.
3. Modern-französische Firstkrönung vom Schlofs Pierrefonds. Restauriert von Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
4. Modern-französische Krönung vom Kassationshof in Paris. (Raguenet.)
5. Zinkgufskrönung von Gropius in Berlin. (Arch. Skizzenbuch.)
6—7. Graeko-italische Abschlufsornamente mit der Richtung nach unten.



Firstkrönungen.

Stirnziegeln. (Tafel 105—106.)

Unter Stirnziegeln oder Akroterien versteht man jene Bildungen, die den obersten Punkt eines Giebels ornamental abschliefsen. Die Tempel der Antike zeigen diesen Schmuck in der verschiedensten Form, im Material des Steins, der Terrakotta, bemalt und plastisch, sowie im Erzgufs. Frei stehende Figurengruppen, Greife und ähnliches wechseln mit eigentlichen Stirnziegeln, d. s. oben rund oder spitzbogig zulaufenden Platten, die auf ihrer Vorderseite ein Palmettenornament tragen, das nicht selten durch die Zuthat einer Maske seinen Mittelschmuck erhält (Taf. 105. 5). Kleinere Stirnziegeln ähnlicher Art finden sich auch längs der unteren Dachlinie auf den Seiten jener Bauten angeordnet.

Das Mittelalter und die Renaissance verwenden den Stirnziegel im allgemeinen nicht; dagegen findet er sich wieder an den im antiken Stile hergestellten Monumentalbauten der modernen Zeit.

Die dann und wann auf den unteren Enden der Giebellinien angebrachten Eckakroterien benützen gewöhnlich das Motiv des Hauptstirnziegels zur Hälfte (Taf. 105. 6, 7.).

Tafel 105.

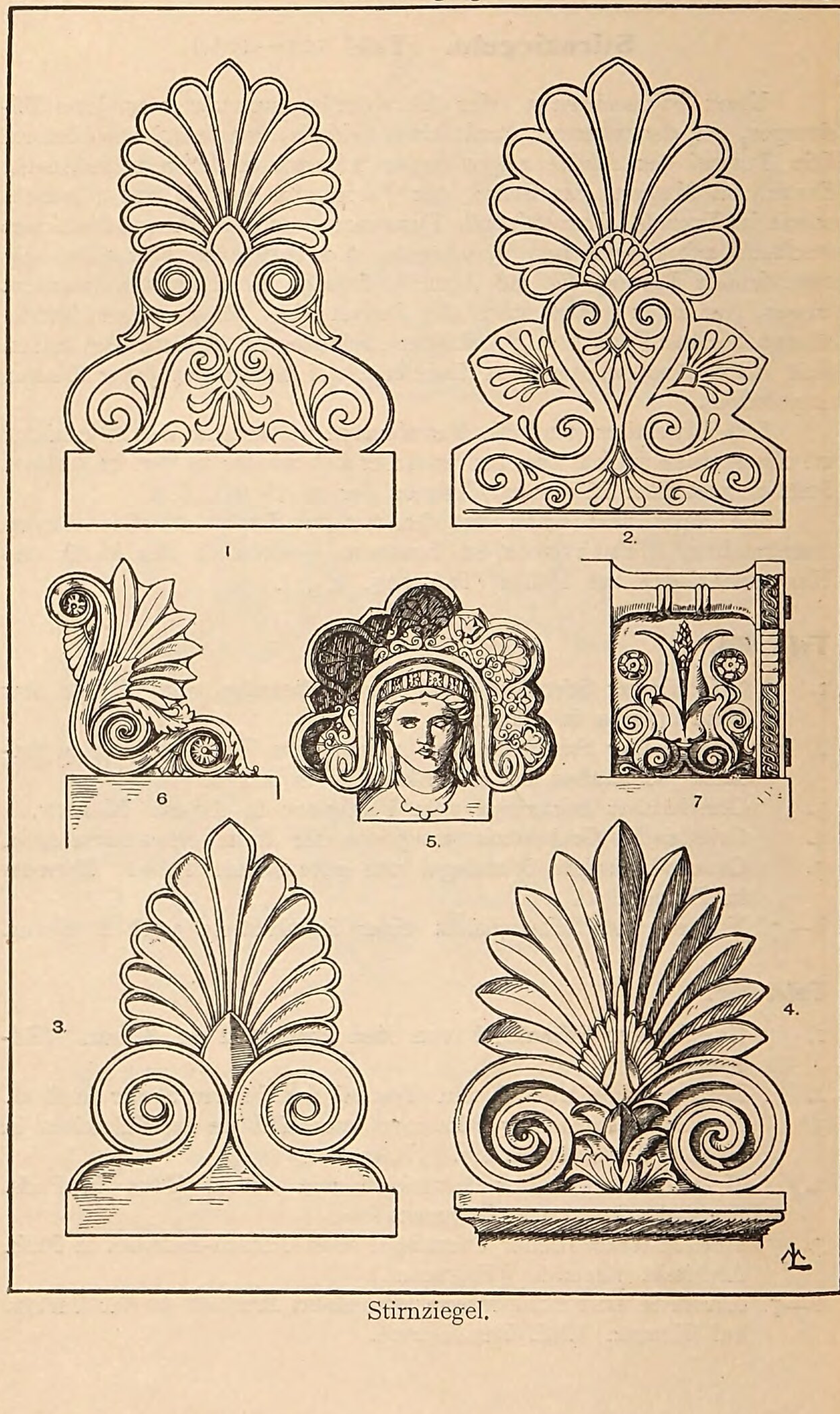
1. Griechischer Stirnziegel, polychrom bemalt; vom Tempel der Nike apteros in Athen.
2. Griechischer Stirnziegel aus gebranntem Thon, polychrom bemalt. Gefunden auf der Akropolis in Athen.
3. Griechischer Stirnziegel vom Parthenon in Athen. Marmor.
4. Griechische Grabsteinkrönung von der Form eines Stirnziegels.
5. Graeko-italischer Stirnziegel aus gebranntem Thon. Museum in Perugia.

6—7. Vorder- und Seitenansicht einer Eckakroterie nach Bötticher.

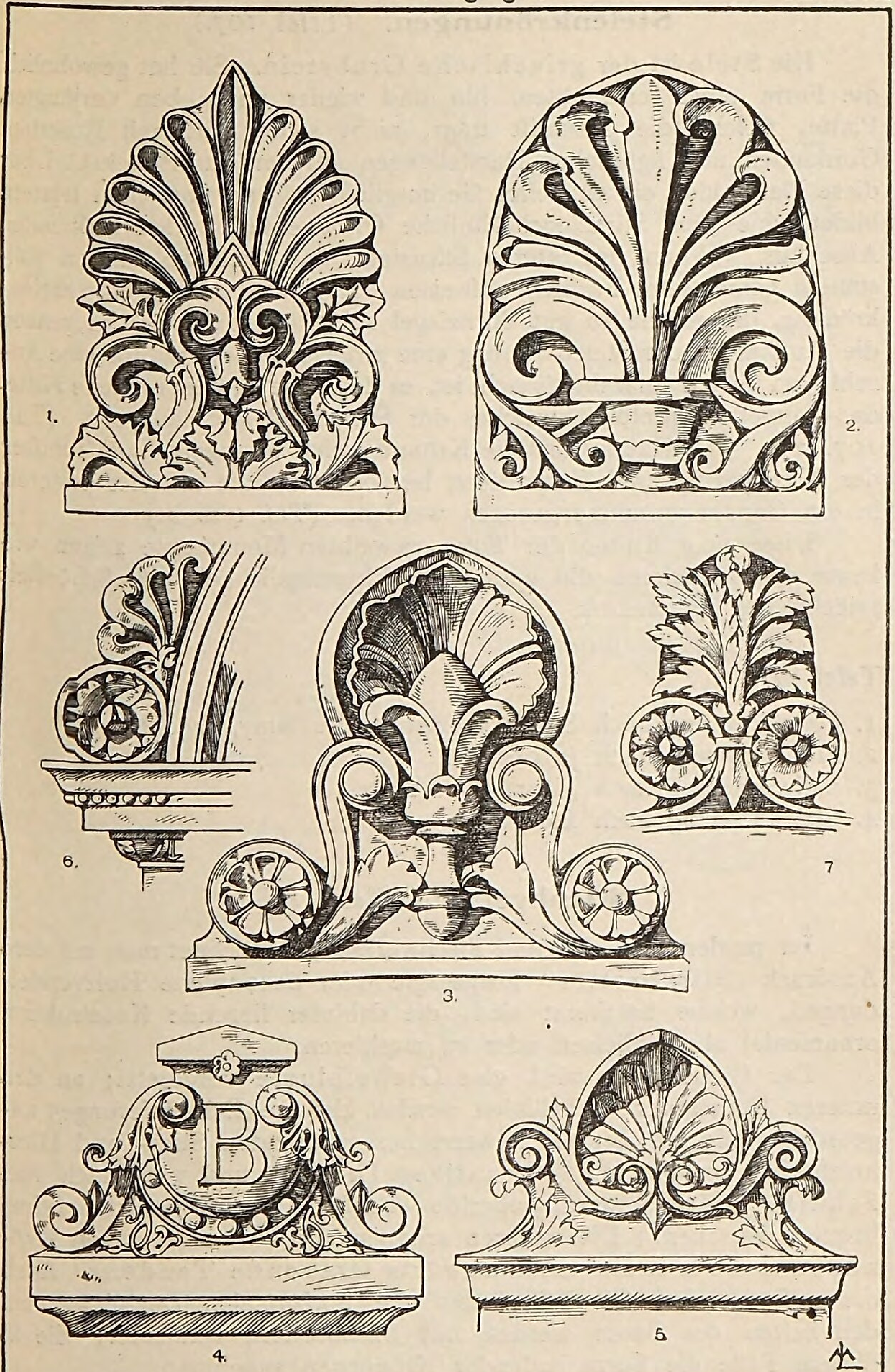
Tafel 106.

1. Griechischer Stirnziegel von den Propyläen in Athen. (Raguenet.)
2. Römischer Stirnziegel vom Tempel des Jupiter Stator in Rom.
3. Modern-französischer Stirnziegel vom Théâtre des Celestines in Lyon. Architekt André. (Raguenet.)
4. Modern-französischer Stirnziegel von einem Haus in Paris. Architekt Renaud. (Raguenet.)
5. Modern-französischer Stirnziegel vom Orléans-Bahnhof in Paris. Architekt Renaud. (Raguenet.)

6—7. Akroterie und Eckakroterie von einem Brunnen in der Certosa bei Florenz. Ital. Renaissance.



Stirnziegel.



Stirnziegel.

Stelenkrönungen. (Tafel 107.)

Die Stele ist der griechische Grabstein. Sie hat gewöhnlich die Form einer senkrechten, hin und wieder nach oben verjüngten Platte, welche die Inschrift trägt, nicht selten auch mit Rosetten, Guirlanden und figürlichen Darstellungen geschmückt erscheint. Über diese Platte läuft ein einfaches Gesimsglied hin und über dem letztern bildet eine dem Stirnziegel ähnliche Ornamentation den krönenden Abschlufs. Wenn des öfteren Stirnziegel und Stelenkrönungen vollständig gemeinsame Formen aufweisen (Taf. 105. 4 zeigt eine Stelenkrönung, die gerade so gut Stirnziegel sein könnte), so ist im ganzen die Auffassung der Stelenkrönung eine strengere und, was für eine Anzahl von Stelen charakteristisch ist, es fehlt die ausgesprochene Mitte, das Palmettenmittelblatt, welches der Stirnziegel stets aufweist. (Taf. 107. 2 u. 3.) Häufig wird die Krönung auch so angelegt, dafs aufser der Mittelpartie zwei Eckpartieen hervortreten, die mit der ersteren in ein Ganzes zusammengezogen werden. (Taf. 1 u. 4.)

Diese dem Kultus der Toten geweihten Monumente zeigen wie kaum etwas anderes die spezifische Eigentümlichkeit und Schönheit griechischer Ornamentik.

Tafel 107.

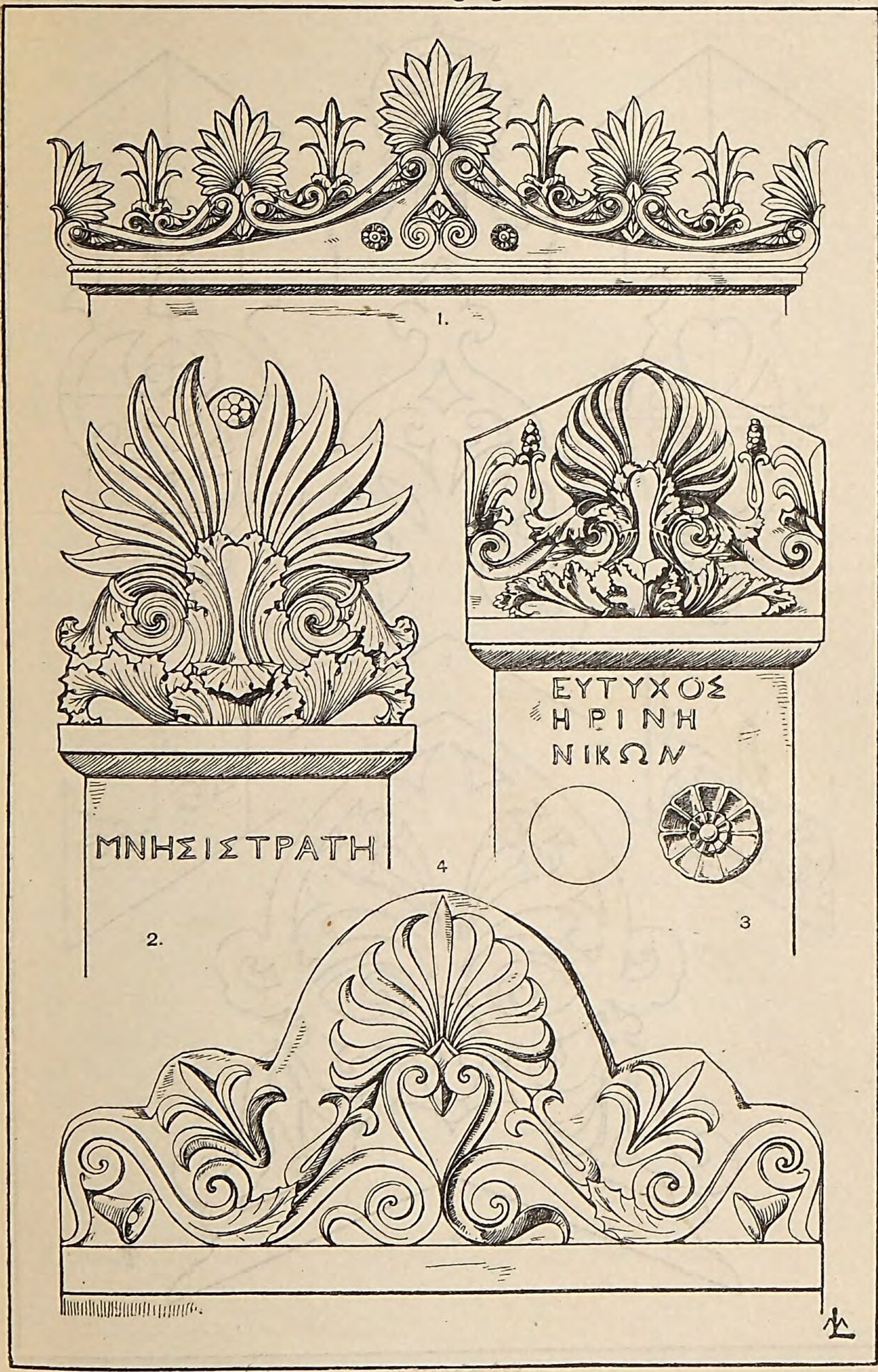
1. Stelenkrönung nach Stuart u. Revett, Vulliamy, Jacobsthal.
2. Stelenkrönung nach Jacobsthal.
3. Stelenkrönung nach „L'art pour tous".
4. Stelenkrönung nach Lièvre.

Stirnbretter. (Tafel 108.)

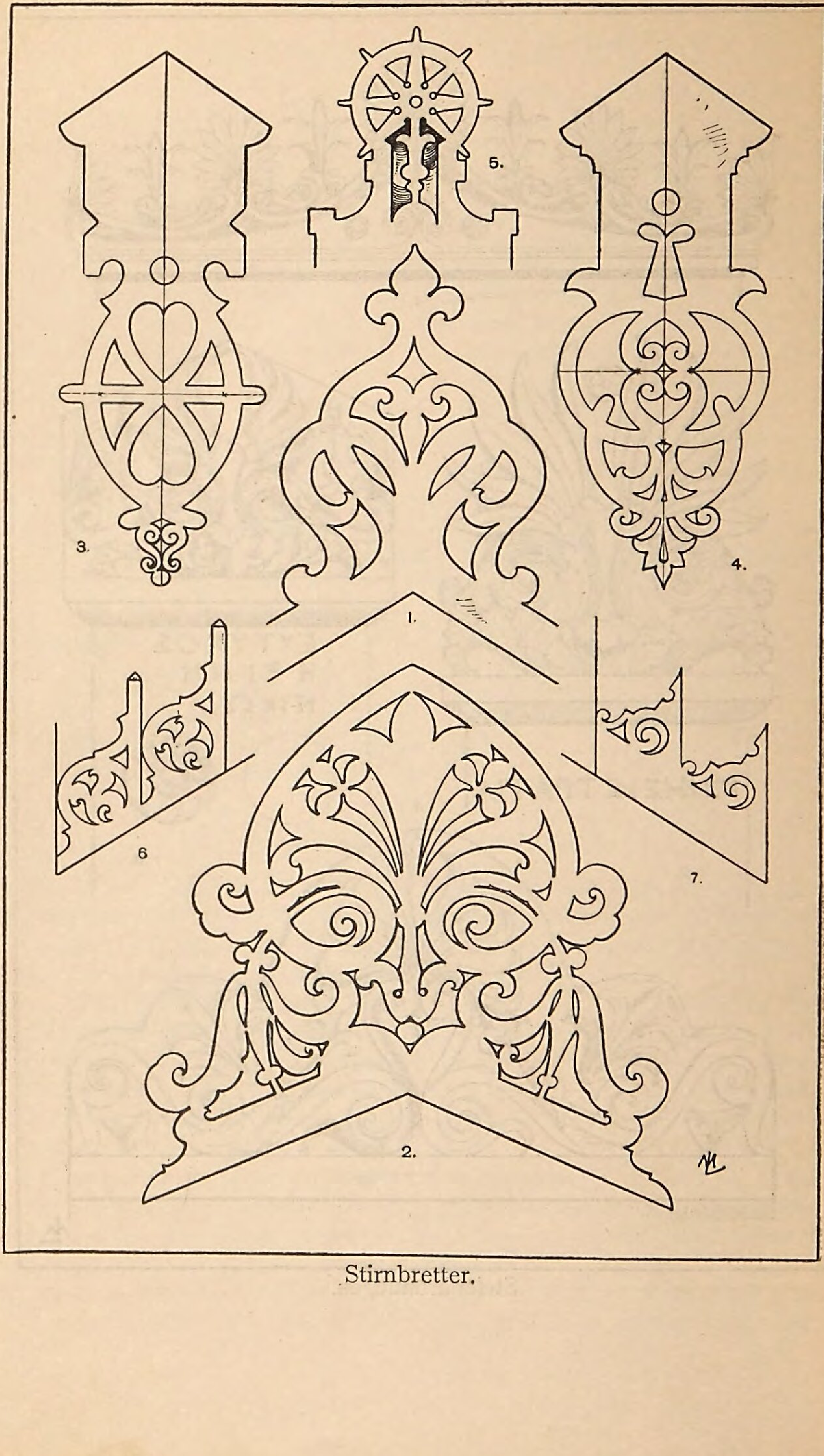
Im modernen Holz- und Flachwerksbau bezeichnet man mit dem Ausdruck „Stirnbretter" ausgesägte oder dekoupierte Holzverkleidungen, welche bestimmt sind, die dahinter liegende Konstruktion ornamental abzuschliefsen oder zu maskieren.

Der Giebelpfette wird eine Giebelblume vorgesetzt; an den unteren Enden der Giebellinien werden kleinere Eckverzierungen angeordnet; die an der Giebelwand hervortretenden Stirn- und Hirnholzflächen werden aus dekorativen Gründen und wohl auch zum Schutze gegen Witterungsangriffe ebenfalls mit vorgesetzten Stirnbrettern versehen. Die ersteren erhalten den Formalismus von Krönungen; die letzteren zeigen abwärts strebende Tendenz. Auch die aufsteigenden Gibellinien und die horizontalen Dachlinien auf den Seiten des Baues werden mit Stirnbrettern verkleidet, die in diesem Falle die Form laufender Krönungen annehmen.

Das Material bedingt insofern eine eigenartige Behandlung, als die Ornamentformen grofs und breit gehalten werden und unter



Stelenkrönungen.



Stirnbretter.

sich möglichst viele Verbindung erhalten müssen, was durch Stehenlassen der sog. Stege erzielt wird.

Pavillons, Bahnwärterhäuser, Ökonomiegebäude in reicherer Durchführung, Landhäuser im Schweizerstil u. a. sind es, an denen sich derartige Holzdekoupierungen angebracht finden.

Von den Architekturwerken, welche den Holzbau und speziell den dekorativen Teil behandeln, seien die Publikationen H. Bethkes erwähnt (Details für dekorativen Holzbau), welchen die Mehrzahl der Figuren auf Tafel 108 entlehnt ist.

Tafel 108.

1. Giebelblume. Von Baurat Eisenlohr in Karlsruhe.
2—7. Verschiedene Stirnbretter nach Bethke.

Kreuze in Stein. (Tafel 109.)

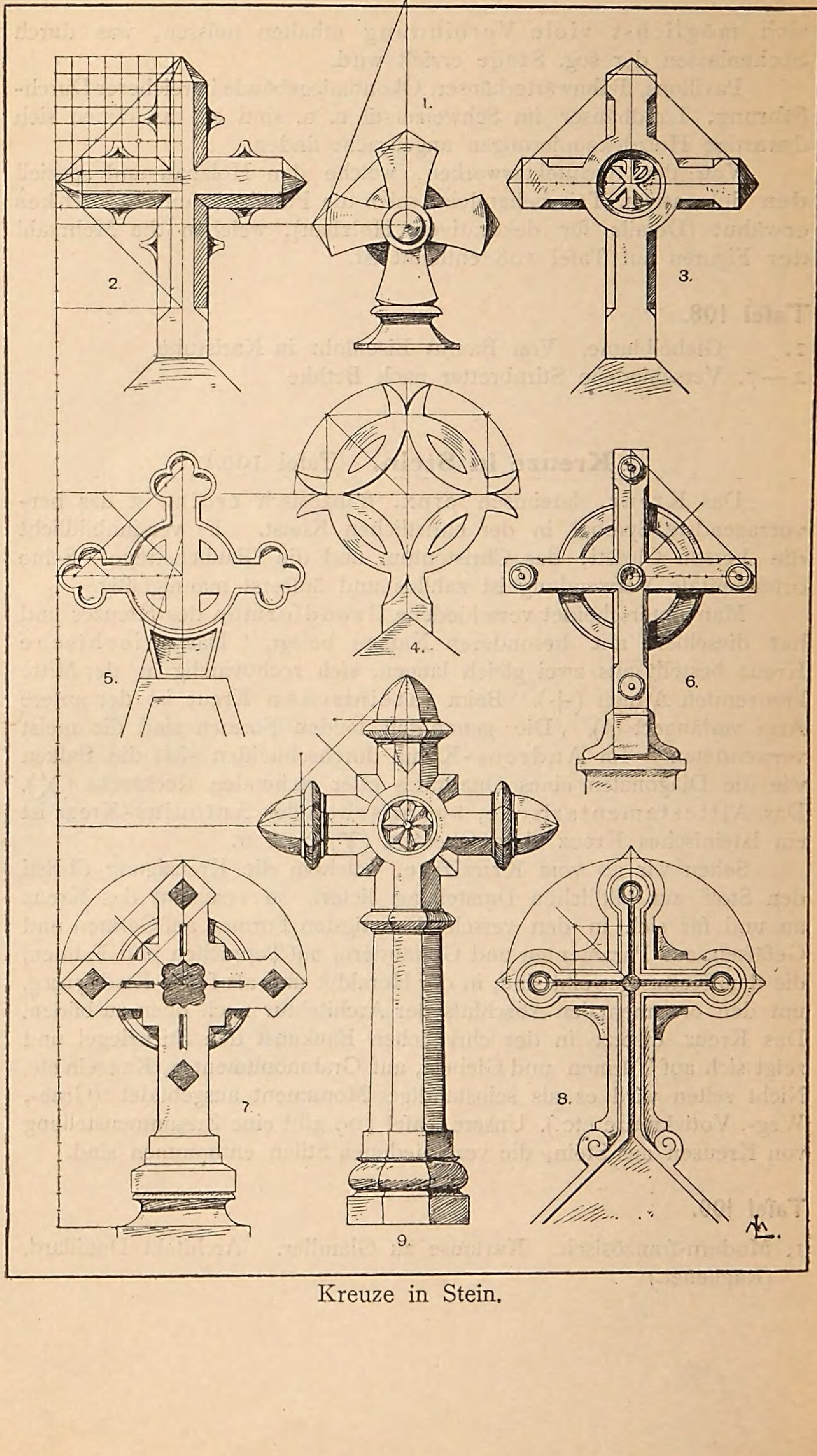
Das Kreuz, lateinisch crux, französisch croix, ist das hervorragendste Symbol in der christlichen Kunst. Es versinnbildlicht die Person Christi, das Christentum und die Glaubenstreue. Seine ornamentale Verwendung ist zahllos und äufserst mannigfaltig.

Man unterscheidet verschiedene Grundformen des Kreuzes und hat dieselben mit besonderen Namen belegt. Das griechische Kreuz besteht aus zwei gleich langen, sich rechtwinklig in der Mitte kreuzenden Armen (+). Beim lateinischen Kreuz ist der untere Arm verlängert (†). Die genannten beiden Formen sind die meist verwendeten. Im Andreas-Kreuz durchschneiden sich die Balken wie die Diagonalen eines Quadrates oder stehenden Rechtecks (X). Das Alttestamentarische, ägyptische oder Antonius-Kreuz ist ein lateinisches Kreuz ohne Oberarm (T) u. s. w.

Sehen wir ab vom Kruzifixe, welchem die Kreuzigung Christi den Stoff zur bildlichen Darstellung liefert, so erscheint das Kreuz an und für sich in den verschiedenartigsten Formen auf Geräten und Gefäfsen, auf Paramenten und Gewändern, auf Teppichen und Fahnen, die dem Kultus geweiht sind, in der Heraldik und als freie Endigung, um den ornamentalen Abschlufs der Architektur nach oben zu bilden. Das Kreuz ersetzt in der christlichen Baukunst den Stirnziegel und zeigt sich auf Türmen und Giebeln, auf Grabmonumenten, Kanzeln etc. Nicht selten wird es als selbständiges Monument ausgebildet (Grab-, Weg-, Votivkreuze etc.). Unsere Tafel 109 gibt eine Zusammenstellung von Kreuzen aus Stein, die verschiedenen Stilen entnommen sind.

Tafel 109.

1. Modern-französisch. Kartause zu Glandier. Architekt Douillard. (Raguenet.)



Kreuze in Stein.

2. Modernes, gotisierendes Grabkreuz.
3. Modernes französisches Friedhofskreuz mit dem Monogramm Christi. In Genouilleux. Architekt Bailly. (Raguenet.)
4. Kirchengiebelkreuz. Urbanskirche zu Unterlimburg bei Schwäbisch-Hall.
5. Grabkreuz vom Kirchhof zu Baret. Ende des 11. Jahrhunderts.
6. Modern-französisches Grabkreuz vom Père-Lachaise in Paris. (Raguenet.)
7. Turmkreuz der Kirche St. Pierre zu Montrouge. Paris. (Raguenet.)
8. Grabkreuz vom Kirchhof St. Lazare in Montpellier. Architekt Glaire. (Raguenet.)
9. Granit-Kreuz zu Becon. Architekt Brignet. (Raguenet.)

Kreuze in Schmiedeisen. (Tafel 110.)

Nicht selten tritt an Stelle des Steins als Material für Turm- und Giebelkreuze sowohl als für Grabkreuze das Schmiedeisen, in neuerer Zeit auch der Eisen- oder Zinkguſs. Das bildsame Schmiedeisen ermöglicht eine reiche, zierliche Durchführung dieser Objekte. Speziell die deutsche Renaissance bietet in dieser Hinsicht eine ergiebige Fundgrube.

Die Hauptkonstruktion setzt sich zumeist aus stärkerem Quadrateisen zusammen; die ornamentale Ausschmückung geschieht mit schwächerem Band- oder Rundeisen, das durch Verklammerung oder Vernietung sich an das Gerippe befestigt. Getriebene Rosetten und Endblumen bilden den Aufputz. Die Spitze der Turmkreuze ziert in vielen Fällen ein Hahn als Wetterfahne.

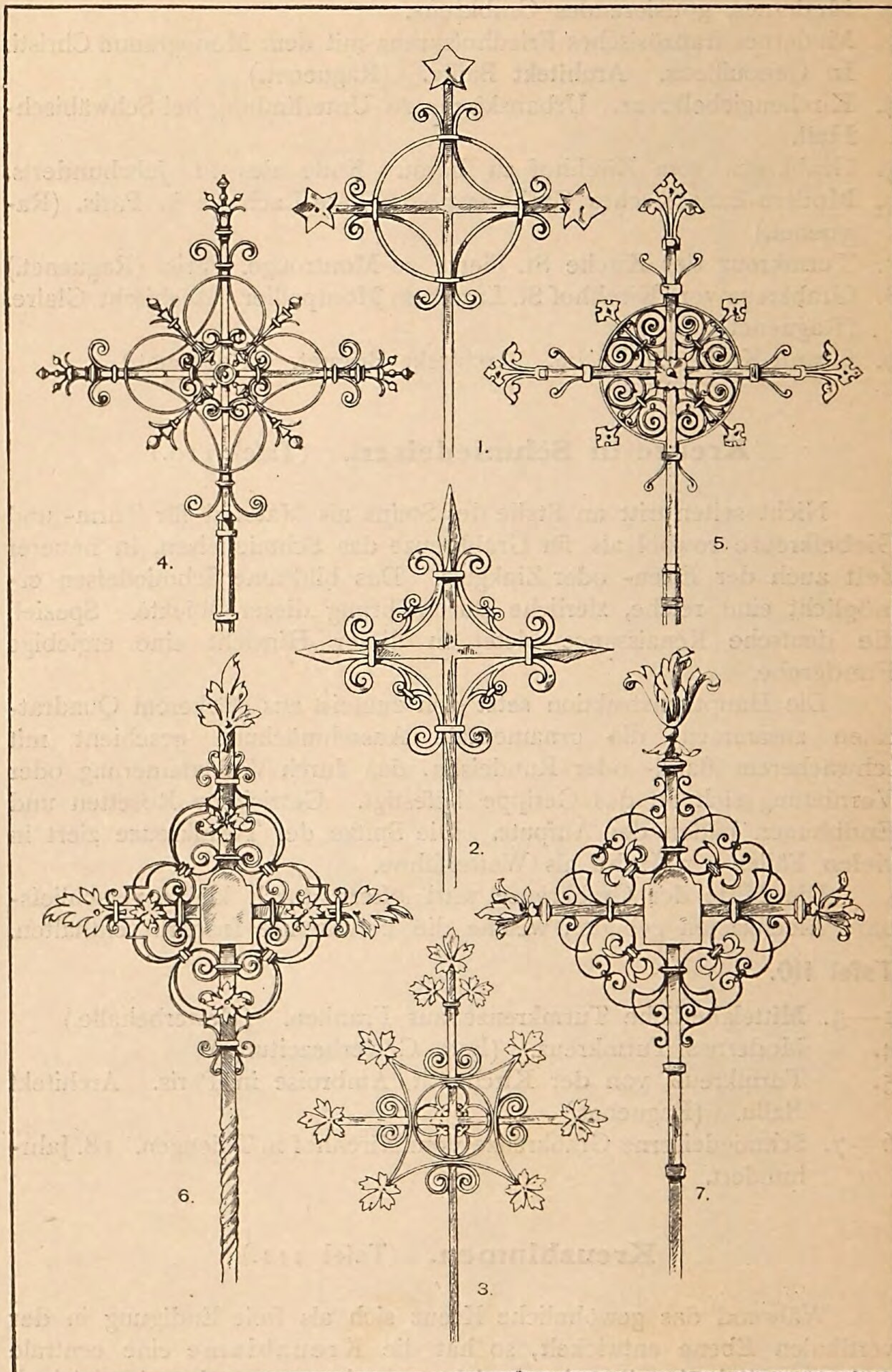
Die Mitte der Grabkreuze wird öfters durch kleine verschlieſsbare Blechkasten gebildet, welche die betreffende Inschrift enthalten.

Tafel 110.

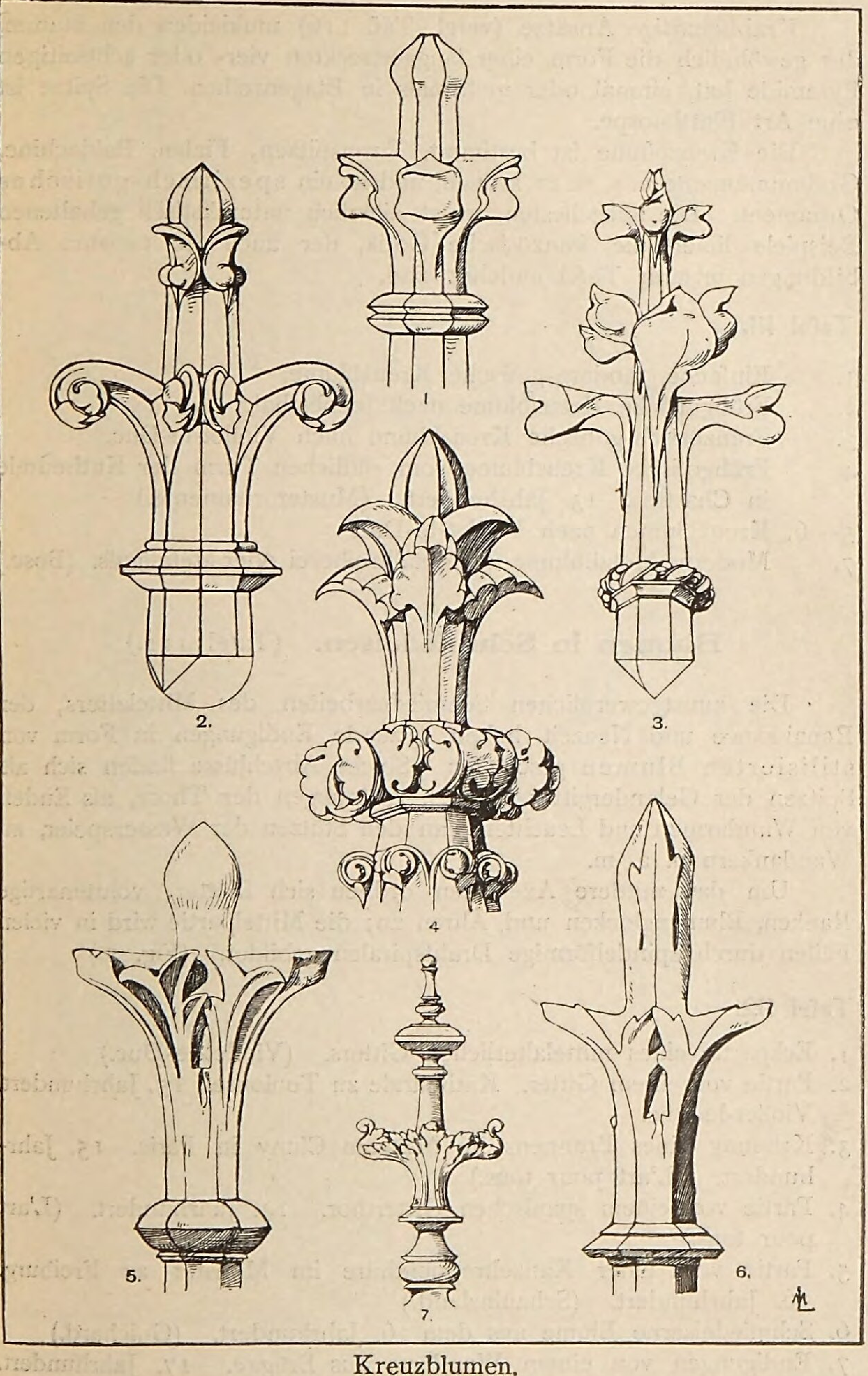
1—3. Mittelalterliche Turmkreuze aus Franken. (Gewerbehalle.)
4. Modernes Turmkreuz. (Bad. Gewerbezeitung.)
5. Turmkreuz von der Kirche St. Ambroise in Paris. Architekt Ballu. (Raguenet.)
6—7. Schmiedeiserne Grabkreuze vom Kirchhof in Thiengen. 18. Jahrhundert.

Kreuzblumen. (Tafel 111.)

Während das gewöhnliche Kreuz sich als freie Endigung in der vertikalen Ebene entwickelt, so hat die Kreuzblume eine centrale Anlage. Sie breitet ihre Arme nicht nur seitwärts, sondern in gleichem Maſse nach vorn und rückwärts aus.



Kreuze in Schmiedeisen.



Kreuzblumen.

Krabbenartige Ansätze (vergl. Taf. 116) umkleiden den Stamm, der gewöhnlich die Form einer langgestreckten vier- oder achtseitigen Pyramide hat, einmal oder mehrmals in Etagenreihen. Die Spitze ist eine Art Blattknospe.

Die Kreuzblume ist bestimmt, Turmspitzen, Fialen, Baldachine, Grabmonumente u. s. w. zu krönen, und ist ein spezifisch-gotisches Ornament. Die hübschesten, meist ziemlich naturalistisch gehaltenen Beispiele liefert die französische Gotik, der auch die meisten Abbildungen unserer Tafel entlehnt sind.

Tafel III.

1. Einfache, modern-gotische Kreuzblume.
2. Frühgotische Kreuzblume nach Jacobsthal,
3. Französisch-gotische Kreuzblume nach Viollet-le-Duc.
4. Frühgotische Kreuzblume vom südlichen Turm der Kathedrale in Chartres. 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)

5—6. Kreuzblumen nach Viollet-le-Duc.

7. Moderne Metallblume für Metalltreiberei oder Metallgufs. (Bosc.)

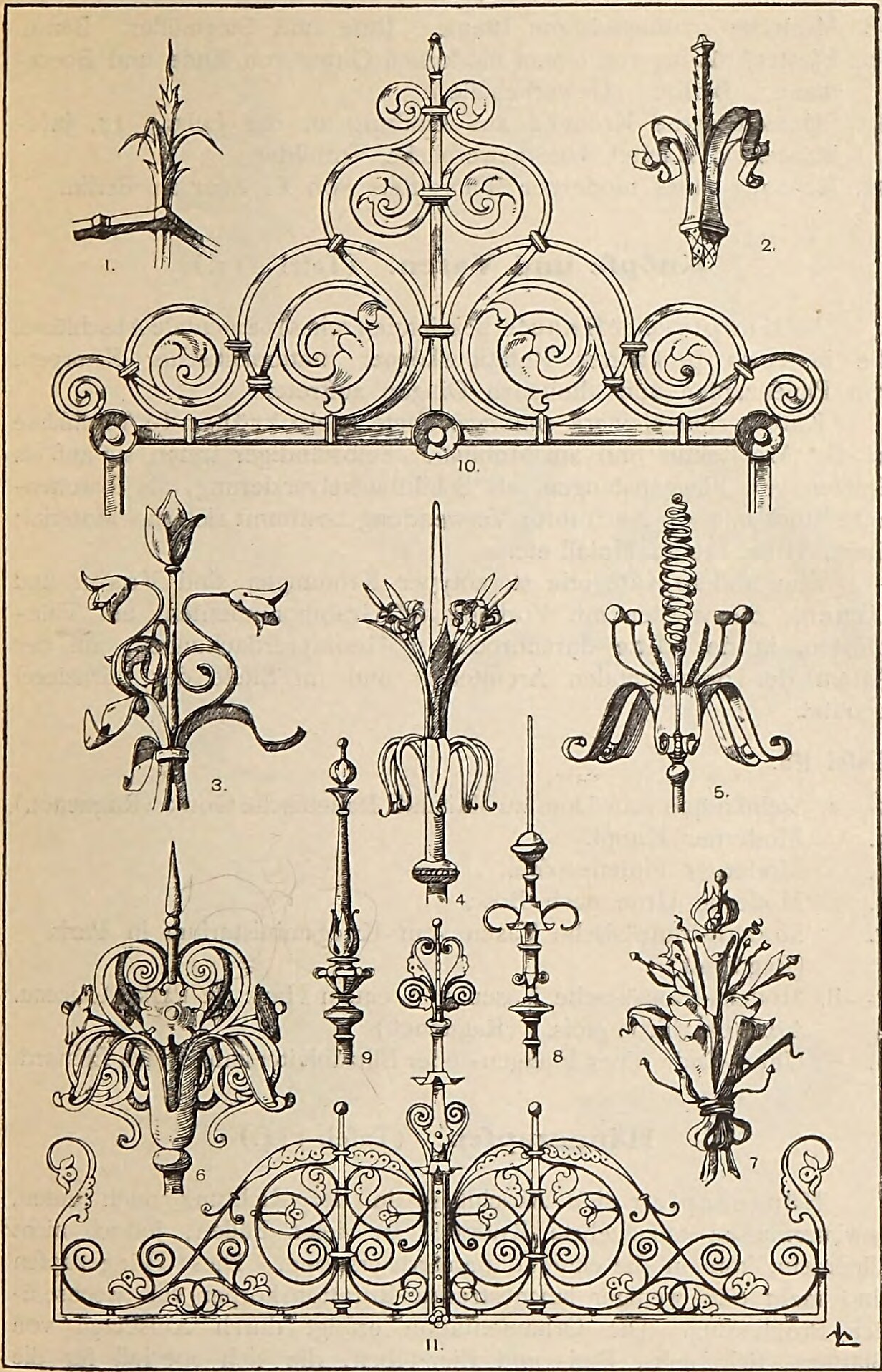
Blumen in Schmiedeisen. (Tafel 112.)

Die kunstgewerblichen Schmiedearbeiten des Mittelalters, der Renaissance und Nenzeit haben reizende Endigungen in Form von stilisierten Blumen geschaffen. Solche Abschlüsse finden sich als Spitzen der Geländergitter, an den Krönungen der Thore, als Enden von Wandarmen und Leuchtern, an den Stützen der Wasserspeier, an Wandankern u. a. m.

Um das mittlere Axeneisen ordnen sich Blätter, volutenartige Ranken, Blumenglocken und Ähren an; die Mittelpartie wird in vielen Fällen durch spindelförmige Drahtspiralen gebildet. (Fig. 5.)

Tafel 112.

1. Eckpartie eines mittelalterlichen Gitters. (Viollet-le-Duc.)
2. Partie von einem Gitter. Kathedrale zu Toulouse. 15. Jahrhundert. Viollet-le-Duc.
3. Krönung eines Brunnens im Museum Cluny in Paris. 15. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
4. Partie von einem spanischen Gitterthor. 14. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
5. Partie von einer Kanzeltreppenthüre im Münster zu Freiburg. 16. Jahrhundert. (Schauinsland.)
6. Schmiedeiserne Blume aus dem 16. Jahrhundert. (Guichard.)
7. Endigungen von einem Wandarm aus Brügge. 17. Jahrhundert. (Ysendyck, documents classés de l'art.)



Blumen in Schmiedeisen.

8. Moderne schmiedeiserne Blume. Ihne und Stegmüller. Berlin.
9. Pfostenkrönung von einem modernen Gitter von Ende und Boeckmann. Berlin. (Gewerbehalle.)
10. Schmiedeiserne Krönung aus Limburg an der Lahn. 17. Jahrhundert. (Kachel, kunstgewerbliche Vorbilder.)
11. Krönung eines modernen Thorgitters von C. Zaar in Berlin.

Knöpfe und Vasen. (Tafel 113.)

Als Knöpfe oder Knäufe bezeichnen wir ornamentale Abschlüsse, die in Form profilierter Rotationskörper, naturalistischer Knospen, von Pinienzapfen und ähnlichen Dingen auftreten.

Knöpfe sind kleinere, untergeordnete, meist krönende Abschlüsse in der Architektur und am Mobiliar. Selbständiger treten sie auf als Spitzen von Flaggenstangen, als Schildbuckelverzierung, als Rosettenmittelstück u. s. w. Nach ihrer Verwendung bestimmt sich das Material: Stein, Holz, Stuck, Metall etc.

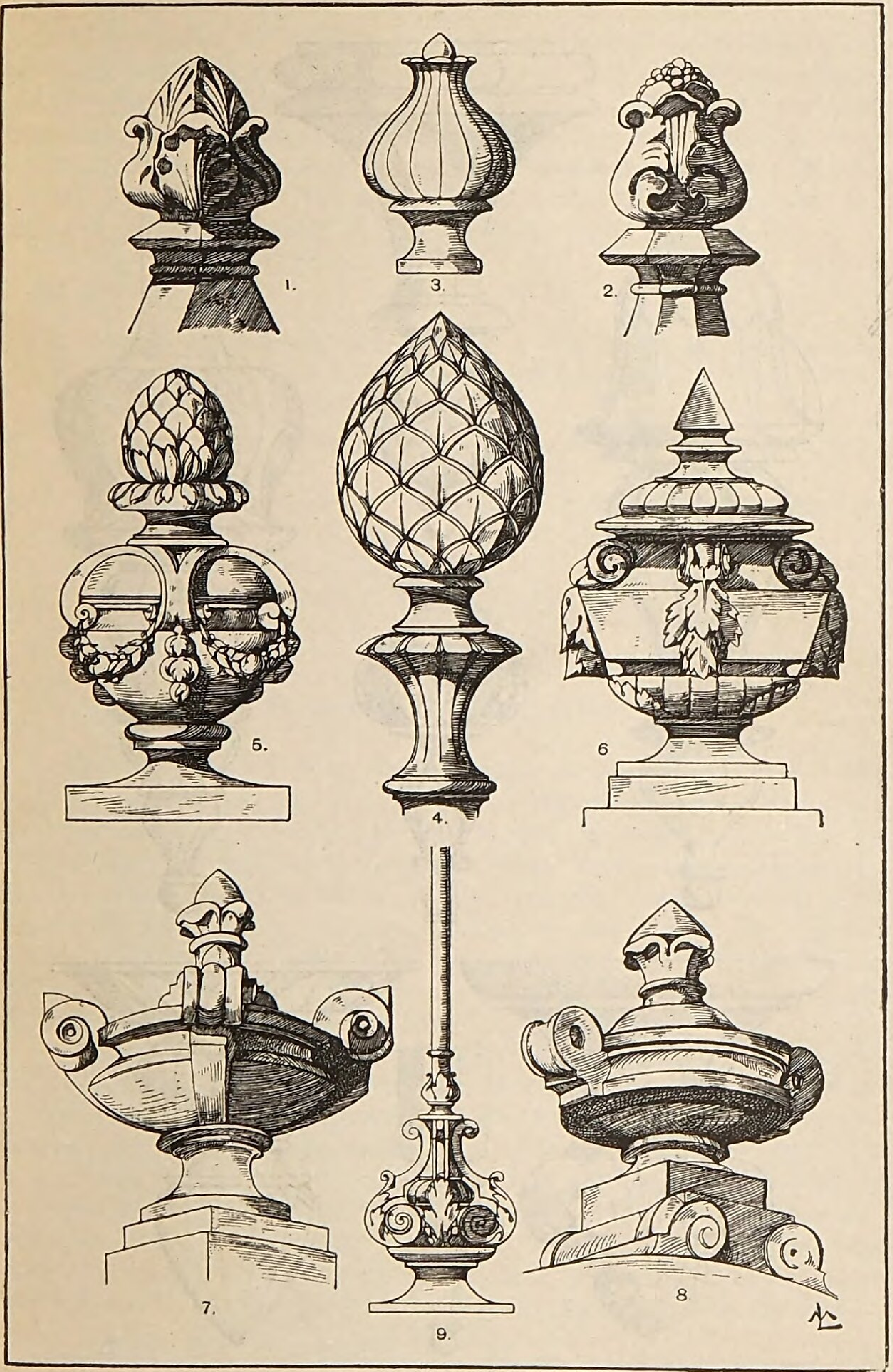
Eine andere Kategorie stereotyper Krönungen sind Vasen und Urnen. Sie werden mit Vorliebe auf Grabmonumenten, auf Thürpfosten, in der Mitte durchbrochener Gesimsverdachungen, auf der Attika der ornamentalen Architektur und an Stelle der Stirnziegel benützt.

Tafel 113.

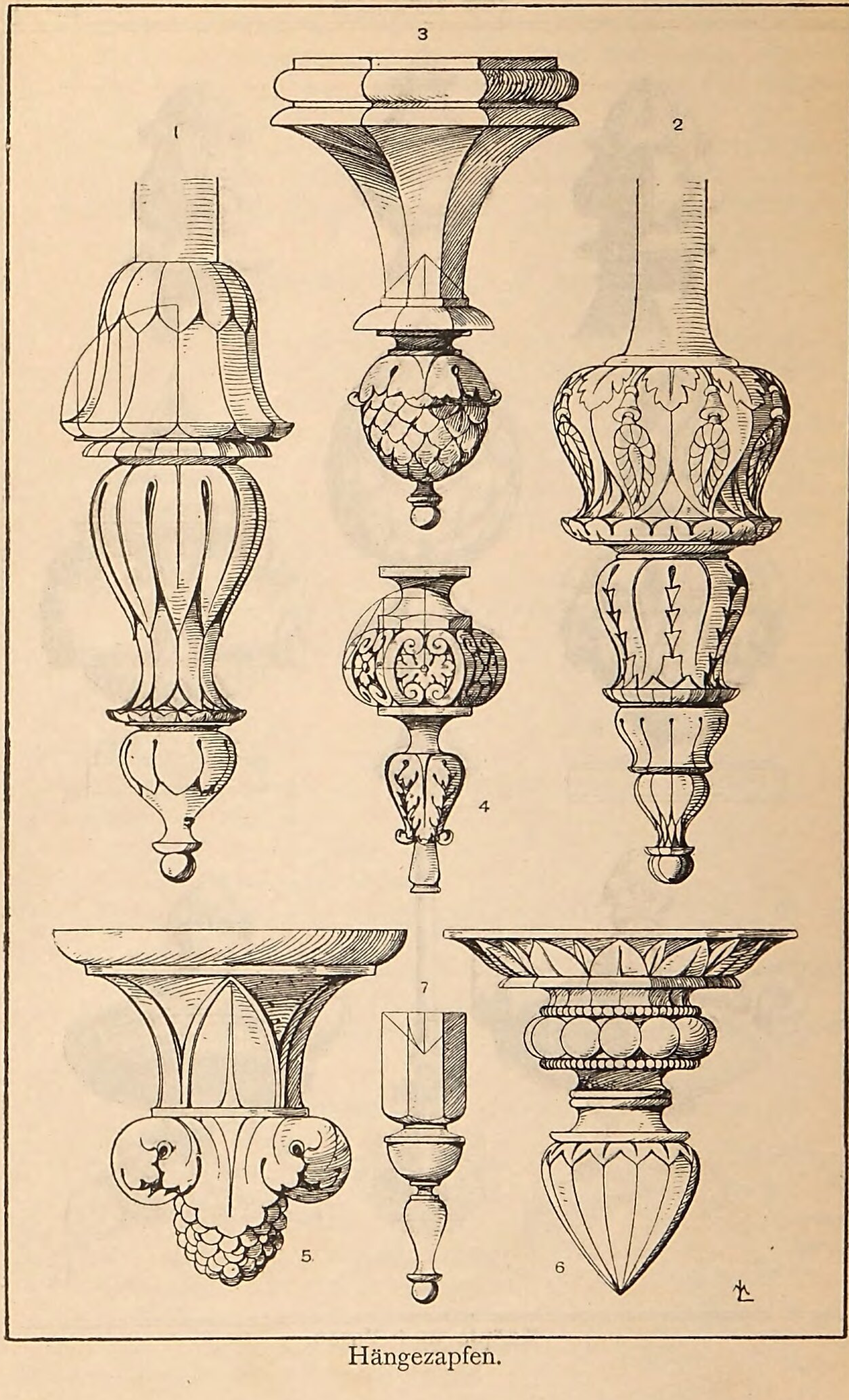
1—2. Steinknöpfe vom Dom zu Mailand. Italienische Gotik. (Raguenet.)
3. Moderner Knopf.
4. Moderner Pinienzapfen.
5. Moderne Urne nach Bosc.
6. Modern-französische Vasen vom Kriegsministerium in Paris. (Raguenet.)
7—8. Modern-französische Vasen von einem Haus im Park Monceau. Architekt Tronquois. (Raguenet.)
9. Unter-Ende einer Flaggen- oder Blitzableiterstange nach Liénard.

Hängezapfen. (Tafel 114.)

Hängezapfen sind Abschlüsse in der Richtung nach unten, gewissermaſsen umgekehrte Knöpfe. In vielen Fällen, jedoch nicht allgemein, können die einen die andern ersetzen. Diese Hängezapfen sind mehr oder weniger langgestreckte Rotationskörper von wechselnder Profilierung. Die Ornamentation erfolgt durch Aufsetzen von Blättern, Schuppen, Perl- und Eierstäben, die sich speziell für die ausgebogenen Profile eignen, während für die Kehlen die Verzierung durch kannelurenartige Formen erfolgt.



Knöpfe und Vasen.



Hängezapfen.

Hängezapfen in Stein, Holz, Stuck oder Metall finden Anwendung an Stelle der Schlufssteinrosetten (vergl. Taf. 115), als Ausgangspunkt für aufgehängte Leuchter, Lampen und Zugstangen, als Unter-Ende von Laternen und Ampeln (daher die französische Bezeichnung: cul-de-lampe), sowie als unterer Abschlufs von Erkern, Kanzeln, Wandsäulen und Pilastern. Im letzteren Falle tritt der Hängezapfen gewöhnlich zur Hälfte oder zu 3 Vierteln aus der Wand hervor.

Tafel 114.

1—2. Hängezapfenmotive nach Jacobsthal. Von einem antiken Dreifufs.
2. Unteres Ende einer Treppenlaterne aus Dijon. Französische Renaissance. (L'art pour tous.)
4. Unteres Ende eines Kronleuchters in Bronze. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
5. Unterer Abschlufs eines Taufbeckens. Französische Renaissance. 16. Jahrhundert. Kirche zu Moret. (L'art pour tous.)
6. Moderne Stuckaturarbeit.
7. Moderner Hängezapfen aus Holz.

Rosetten. (Tafel 115.)

Die Rosette ist dem Wortlaut nach eine stilisierte Rose. Im weiteren Sinne nennt man Rosette jeden central angelegten Ornamentkomplex von kreisrunder Form. Die Rosette ist je nach ihrer Durchbildung und Verwendung entweder als freie Endigung oder als ein Füllungsornament aufzufassen. Im ersteren Falle wird sie stets plastisch sein müssen, stärker ausladen und dem Knopf oder Zapfen ähneln. Im letzteren Falle kann sie ein mehr oder weniger flaches Relief zeigen oder als Flächenornament angelegt sein. An dieser Stelle berührt uns blofs die Rosette als freie Endigung.

Ihre vorzüglichste Verwendung erhält die Rosette in diesem Sinne als Schlufsstein für die Centren romanischer und gotischer Gewölberippenanlagen und als Mittelstück von Deckenkassetten, wie sie die antiken Tempelbauten, die italienischen Renaissancepaläste, sowie die kassettierten Gewölbkuppeln, der kirchlichen und profanen Architektur in zahlreichen Beispielen aufweisen. Aufserdem finden sich Rosetten, allerdings nicht in der ausgesprochenen Eigenschaft der freien Endigung am Mobiliar, an Thoren und Thüren (in dieser Hinsicht macht die italienische Renaissance reichlichsten Gebrauch) und als Mittelstück unserer modernen Zimmerplafonds u. s. w.

Was die formale Durchbildung der Rosette anbelangt, so treten meist pflanzliche, seltener rein geometrische und noch seltener figurale Motive auf. Die Anordnung des Pflanzenornaments erfolgt

gewöhnlich in mehreren zonalen Reihen von ungleich wechselnder Breite; dasselbe entwickelt sich von der Mitte nach aufsen und zwar in den weitaus meisten Fällen radial, d. h. senkrecht zum Umfassungskreise, in selteneren Fällen bogenförmig nach der Seite gedreht wie bei der sog. Windröschenrosette.

Die Rosette kann jede beliebige Teilung aufweisen, doch sind 3-, 4-, 5-, 6-, 8-, 10-, 12- und 16-teilige Beispiele die Regel, während Teilungen in 7, 9, 11 u. s. w. Teile eben so selten sind, als Teilungen, welche die Zahl 16 überschreiten.

In den einzelnen Zonen kann die Einteilung wechseln, meist geschieht dies jedoch nur so, dafs gleichzahlige Teilungen sich verschränken, d. h. dafs die Blattmitte der einen Zone auf den Zwischenraum zweier Blätter der anderen Zone trifft.

Tafel 115.

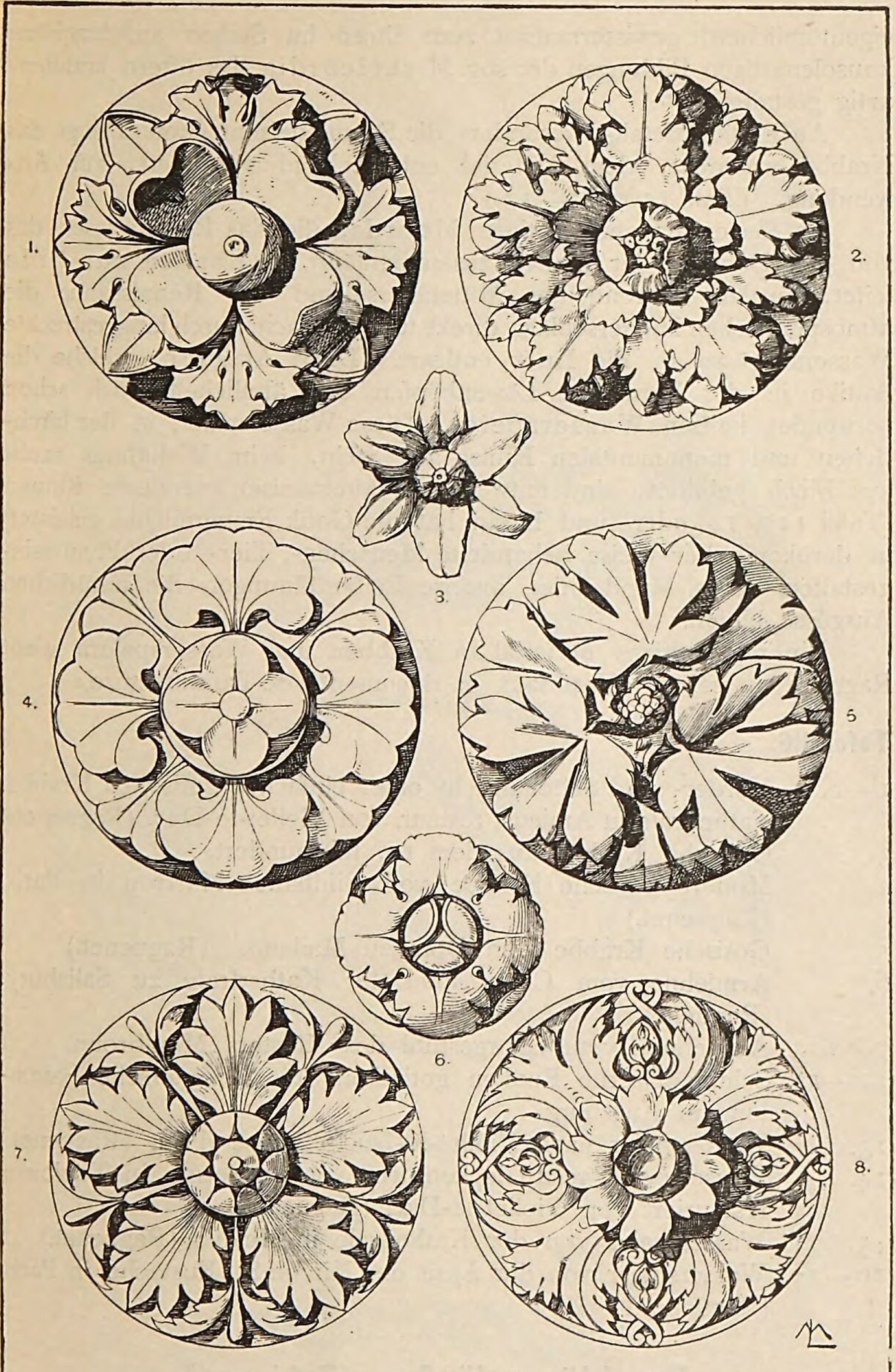
1. Vierteilige griechische Rosette.
2. Fünfteilige römische Rosette.
3. Naturalistisch gehaltene, sechsteilige römische Rosette.
4. Vierteilige romanische Schlufssteinrosette aus dem Kapitelsaale des Klosters Heiligenkreuz bei Wien. 13. Jahrhundert. (Musterornamente.)
5. Dreiteilige frühgotische Schlufssteinrosette aus Sainte-Chapelle in Paris. 1240.
6. Vierteilige Resette aus der Zeit Louis XIII. (1610—1643.) Französische Renaissance. (Musterornamente.)
7. Fünfteilige Rosette von der Thüre des Baptisteriums zu Parma. Italienische Renaissance. (Musterornamente.)
8. Modern-französische Deckenrosette in Stuck.

Krabben und Wasserspeier. (Tafel 116.)

Mit dem Ausdruck Krabben bezeichnet man jene seitlichen Auswüchse, wie sie im gotischen Stil in der Form von Blattknäueln die Kanten der Turmhelme und Fialen, sowie die Seitenlinien der Giebel zieren. Sie bilden, indem sie sich in bestimmten Abständen wiederholen, eine dekorative Unterbrechung der kahlen architektonischen Linien.

In der ersten Zeit mehr naturalistisch (Taf. 116, 3 u. 4), erhalten sie in der Verfallperiode des Stils einen mehr geometrischen Charakter und unnatürliche knollige Formen (Taf. 116, 5), die auf französischem, deutschem und englischem Boden wieder ihre besonderen Eigentümlichkeiten an sich tragen.

Das Krabbenornament überträgt sich aus der Steinarchitektur mehr oder weniger auf das Mobiliar, auf das Chorgestühl u. s. w. So sind an letzterem die Armlehnen (Taf. 116, 6—10), sowie jene



Rosetten.

eigentümlichen, gewissermaſsen zum Sitzen im Stehen angebrachten, konsolenartigen Bildungen der sog. Misericordia des öftern krabbenartig gestaltet.

Auch die Metall-, besonders die Schmiedeisentechnik bringt das Krabbenornament, dem Material entsprechend verändert, zur Anwendung. (Taf. 116, 11—12.)

Im Gegensatz zur heutigen Methode, die das Regenwasser, das von den Dächern der Bauten zusammenläuft, in Kanälen zur Erde leitet, wurden während des Mittelalters und der Renaissance die atmosphärischen Niederschläge direkt unterm Dach durch langgestreckte Wasserausgüsse in die Luft entleert. Diese Ausgüsse, welche die Antike in der Form von Löwenköpfen und ähnlichem auch schon verwendet, heiſsen Wasserspeier. Diese Wasserspeier, in der kirchlichen und monumentalen Kunst aus Stein, beim Wohnhaus meist aus Blech gebildet, sind entweder architektonisch verzierte Rinnen (Tafel 116, 14) oder (und hierin hat die Gotik Erstaunliches geleistet) in derbkomischer Weise behandelte Menschen-, Tier- oder Phantasiegestalten, deren Mund oder andere Leibesöffnungen die natürlichen Ausgüsse bilden.

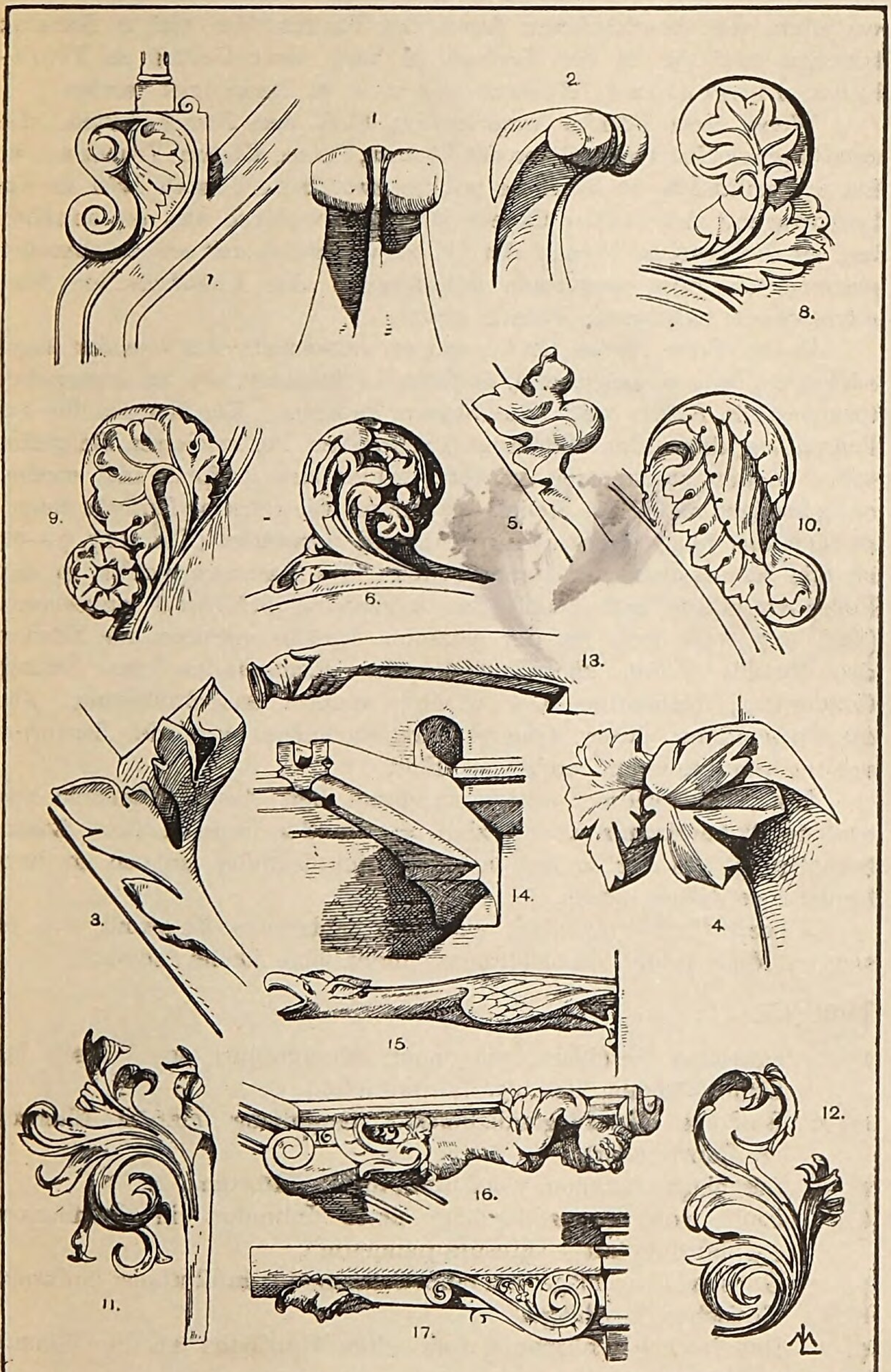
Ein reichhaltiges Material an Krabben und Wasserspeiern giebt Raguenet in seinen »Materiaux et documents de l'architecture.«

Tafel 116.

1—2. Vorder- und Seitenansicht einer einfachen gotischen Krabbe. Kathedrale zu Amiens, restaur. von Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
3. Gotische Krabbe aus dem 14. Jahrhundert.
4. Modern-gotische Krabbe von Bildhauer Martrou in Paris. (Raguenet.)
5. Gotische Krabbe vom Dom zu Mailand. (Raguenet.)
6. Armlehne vom Chorgestühl der Kathedrale zu Salisbury. (Raguenet.)
7—10. Armlehnen vom Chorgestühl des Klosters Maulbronn.
11—12. Schmiedeiserne Ranken gotischen Stils. Soytersche Sammlung in Augsburg.
13. Wasserspeier nach Viollet-le-Duc. Église d'Eu. (Raguenet)
14. Wasserspeier vom Glockenturm von St. Sernin in Toulouse, restauriert von Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
15. Wasserspeier von der Kathedrale in Meaux. (Raguenet.)
16—17. Wasserspeier von der Apsis der Kirche St. Eustache in Paris. (Raguenet)

Beschlägausläufer. (Tafel 117.)

Das Mittelalter und nach ihm die Renaissance haben die formale Durchbildung des Beschläges in vollendeter Weise erzielt. Es sind



Krabben und Wasserspeier.

vor allem die verschiedenen Arten des Bandes, die hier in Betracht kommen und die in der Technik je nach ihrer Gestalt als Fischband, Zungenband, Kreuzband u. s. w. bezeichnet werden.

Wenn diese Bänder ursprünglich blofs den Zweck hatten, die unterliegende Holzkonstruktion der Thüren, Thore, Kasten, Truhen u. s. w. fest zu verbinden, so ist diese nackte, zweckliche Gestalt bald als ein hervorragend dekoratives Objekt aufgefafst worden, was um so näher lag, als das gotische Prinzip der Holzkonstruktion mit seinen schmalen gespundeten oder genuteten Brettstreifen der künstlerischen Ausschmückung sich wenig günstig erwies.

In der Form freier Endigungen entwickeln sich von der Angel oder dem Charnier ausgehend, zierliche Liniengänge, die als organisches Ornament in Blätter und Lilienblumen endigen. Die Knöpfe der zur Befestigung dienenden Nieten und Schrauben, bei reicheren Beispielen selbst wieder rosettenartig verziert, bilden den Aufputz und erzielen ein günstiges mafsvolles Relief. Während die gotische Periode hauptsächlich das langgestreckte Zungenband verwendet (Taf. 117, 7—8), ist die Renaissance mit ihrem Prinzip des Rahmenwerks in der Holzkonstruktion mehr auf das kürzere Fischband angewiesen. (Taf. 117, 11—12.) In der letzteren Epoche erhalten die Flächen des Metalls durch die Technik des Eisenschnitts, der Ätzung, Gravierung, Niellierung u. s. w. eine weitere Ausschmückung. Für die Anwendung dieser feineren Metalltechniken war der Buchbeschlag ein besonders ergiebiges Feld.

Mit Recht widmet unsere moderne Zeit diesen Objekten eine erhöhte Aufmerksamkeit und zieht sie in den Bereich ihrer Kunstbethätigung, aus der sie aus verschiedenen Gründen nahezu ein Jahrhundert verdrängt waren.

Unsere Tafel 117 giebt aus dem zahlreichen Material, wie es sich in Museen und Publikationen findet, eine kleine Auswahl.

Tafel 117.

1. Gotisches Beschläge von einer Kirchenthür aus Viersen bei Köln. Anfang des 15. Jahrhunderts.

2—3. Einfache Beschlägendigungen. Sammlung Hefner-Alteneck. 16. Jahrhundert.

4—5. Beschlägendigungen vom Rathaus in Münster.

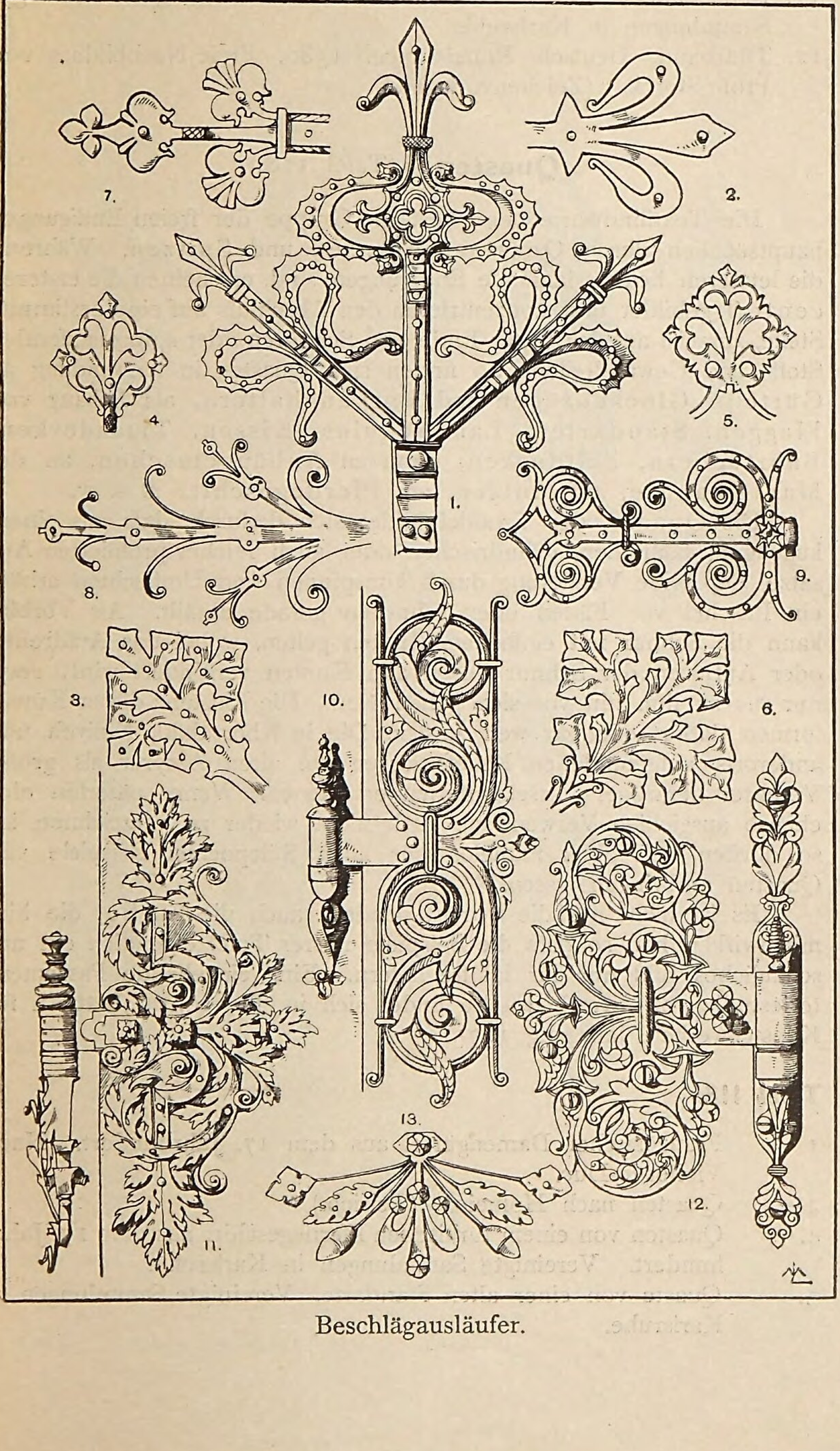
6. Ende vom Bronzebeschläg eines Betpultes in Gelnhausen. 15. Jahrhundert. (Musterornamente.)

7. Gotisches Beschläge von einer Schrankthür im Rathaus zu Zwolle.

8. Gotisches Beschläge.

9. Renaissance-Thürband vom alten Kaufhaus an der Limmat in Zürich. 1618.

10. Renaissance-Thürband vom Rathaus in Augsburg. Anfang des 17. Jahrhunderts. (Musterornamente.)



Beschlägausläufer.

11. Renaissance-Thürband von einer Thüre aus Ettlingen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
12. Thürband. Deutsche Renaissance. 1580. Freie Nachbildung von Prof. Storck. (Zeichenvorlagen.)

Quasten. (Tafel 118.)

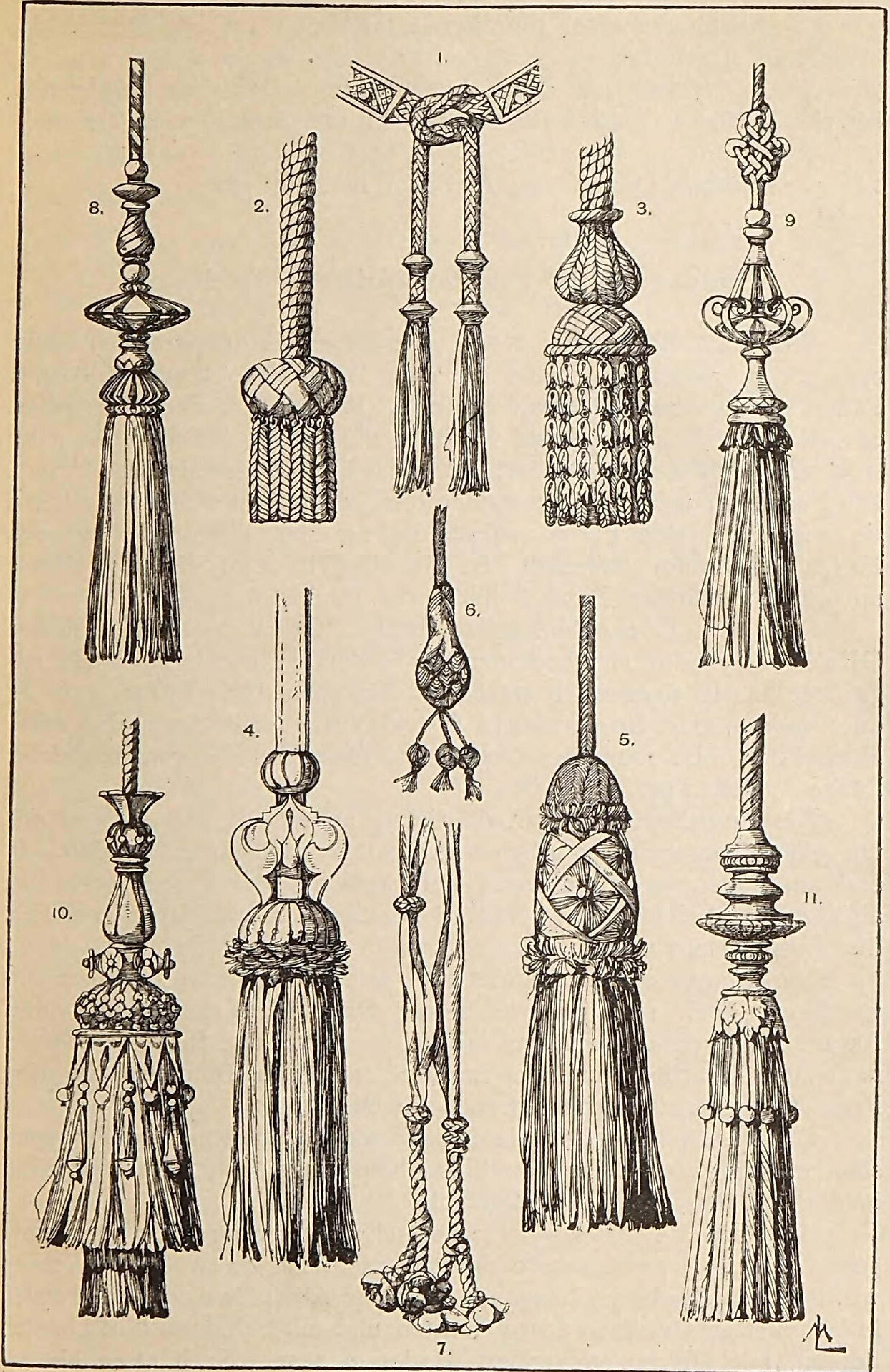
Die Textilindustrie bereichert die Gruppe der freien Endigungen hauptsächlich durch Quasten, Fransen und Spitzen. Während die letzteren beiden laufende Endigungen sind, erscheinen die ersteren central gebildet und konzentrieren den Abschlufs auf eine bestimmte Stelle, zumeist auf das Unter-Ende von Schnüren oder spitzzulaufenden Stoff- und Gewandteilen. So finden sich Quasten in Anwendung an Gürteln, Glockenzügen und Vorhanghaltern, als Behang von Flaggen, Standarten, Lambrequins, Kissen, Tischdecken, Bahrtüchern, Zeltdecken, dann an Anhängetaschen, an der Mantelkapuze, auf Mützen, am Pferdegeschirr u. s. w.

Die Quaste oder Troddel bildet sich dadurch, dafs aus einem kugeligen, konischen, cylindrischen oder auch reicher profilierten Ansatze, der seine Verzierung durch Umspinnen und Umflechten erhält, ein Büschel von Fäden oder Schnüren gerade abfällt. Als Vorbild kann die Schnur mit einfachem Knoten gelten, wobei das Aufdrehen oder Auflösen der Schnur durch den Knoten verhindert wird, resp. nur bis zu ihm hin vor sich gehen kann. Die Existenz dieser Kunstformen datiert offenbar weit zurück. Die in Khorsabad, Niniveh und anderorts aufgefundenen Reliefs lassen die alten Assyrer als grofse Verehrer derartiger Passementerien erscheinen. Wenn späterhin eine ebenso ausgiebige Verwendung auch nicht wieder zu verzeichnen ist, so dürften sich doch mühelos aus allen Stilepochen Beispiele von Quasten aufbringen lassen.

Es ist nicht nur die Form, sondern auch die Farbe, die hier mitzuwirken hat, so dafs die Beispiele unsrer Tafel eigentlich ein anschauliches Bild nur zur Hälfte liefern. Eine eingehende Passementeriestudie von Jacob Falke findet sich in Teirichs „Blättern für Kunstgewerbe“, Jahrgang 1875.

Tafel 118.

1 Französischer Damengürtel aus dem 17. Jahrhundert. Nach Viollet-le-Duc.
2—3. Quasten nach Holbein. (Teirich.)
4. Quasten von einem türkischen Pferdegeschirr aus dem 17. Jahrhundert. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Quaste von einer alten Standarte. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.



Quasten.

6. Quaste von einer tunesischen Pistole. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Lederquaste von einer Frauentasche. Deutsche Renaissance.
8—10. Moderne Quasten nach Entwürfen von Aug. Töpfer. (Gewerbehalle.)
11. Moderne Quaste von A. Seder in München.

Fransen und Lambrequins. (Tafel 119.)

Wenn am Ende eines Stoffes die diesem Ende parallelen Fäden ausgezogen werden, so bilden die quer laufenden, stehen bleibenden Fäden die denkbar einfachste Franse. Werden die Fäden derselben, um dem Ende eine gröfsere Solidität zu geben, büschelweise unter sich verknüpft oder geknotet, so entsteht die gewöhnliche Franse. Die Franse ist jedoch nicht immer das Selbend eines Stoffes, sondern sie wird in vielen Fällen selbständig für sich hergestellt und den Enden des Stoffes aufgenäht. In diesem Falle kann sich die Franse mit einem gewirkten Band kombinieren (Guimpe).

Reichere Fransenbildungen entstehen, indem der Höhe nach eine Gliederung dadurch geschaffen wird, dafs Fransenbüschel von ungleicher Länge rhythmisch wechselnd Gruppen bilden (Taf. 119. 2), oder indem eine horizontale Gliederung angeorduet wird durch Herstellung hintereinander liegender Quastenreihen von ungleicher Länge. (Taf. 119. 4.)

Die Franse wird überall da richtig angewandt sein, wo es sich um einen hängenden stofflichen Abschlufs nach unten handelt. In anderen Fällen, so z. B. wenn der Stoff mit der Franse horizontal aufliegt, wie bei kleinen Decken, Servietten u. s. w., empfiehlt es sich, die Fransen kurz zu halten.

Der Fransenschmuck findet sich seit den ältesten Zeiten in Anwendung, doch sind es wieder die Orientalen, speziell die alten Assyrer, die diese Form mit Vorliebe benützten. In verschiedenen nationalen Trachten und in unserer modernen Damentoilette sind Fransen eine stets wiederkehrende Erscheinung.

Die Renaissance hat die Franse als Besatz von Mobiliargegenständen, in erster Reihe von Sitzmöbeln eingeführt, allerdings nicht immer mit dem richtigen Stilgefühl.

Als Lambrequins — eine deutsche Bezeichnung, die den Begriff genau deckte, scheint unsere Sprache nicht zu haben — bezeichnen wir horizontal laufende, hängende stoffliche Abschlüsse, die nach unten in bestimmten Umrissen ausgeschnitten und mit Schnüren und Quasten besetzt, mit Stickereien verziert werden u. s. w. Nach oben hin erhalten die Lambrequins gewöhnlich eine Fassung durch profilierte Leisten, sog. Galerien.

Lambrequins finden sich als innere Abschlüsse der Fensterleibungen, an Himmelbetten, Baldachinen, Traghimmeln, Zeltdecken, Marquisen und ähnl. m. und neuerdings als Blende vor Rollladen und Jalousien (wobei das ausgeschnittene, gedrückte Blech zu der Form allerdings nicht im richtigen stilistischen Verhältnis steht).

Tafel 119.

1. Franse aus dem Mumiengrab der Incas aus Ancon in Peru. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
2. Franse von einer indisch-mexikanischen Tasche. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Ägyptische Franse. (Ebers.)
4. Renaissance-Franse aus dem 16. Jahrhundert. (Storck.)
5. Franse von einer mittelalterlichen Manipel (Teirich.)
6. Franse von einer türkischen Satteldecke aus dem Jahre 1690. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Renaissance-Silberfranse.

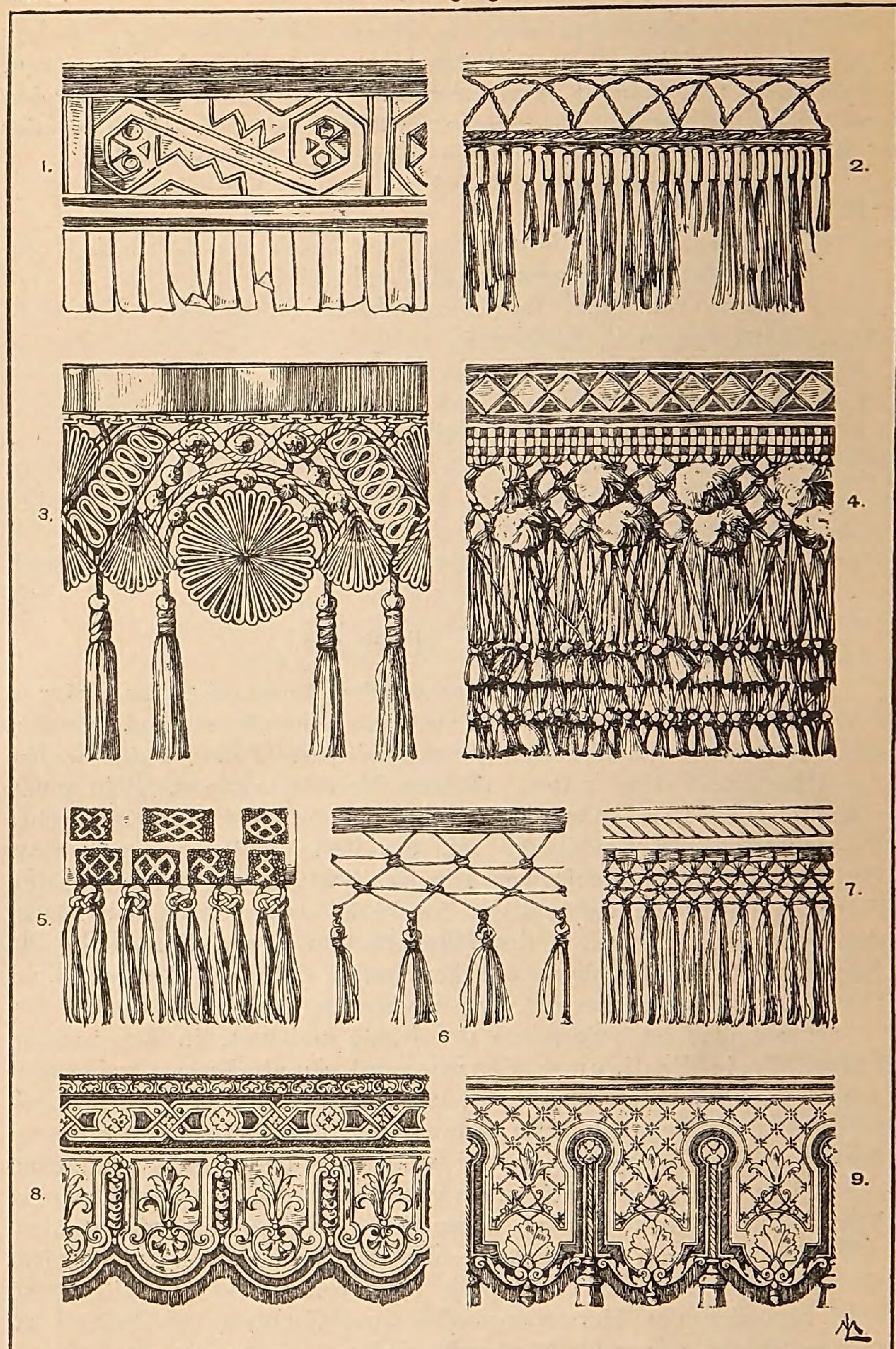
8—9. Moderne Lambrequinsmotive im Stile Louis XVI. nach Eugen Prignot.

Spitzen. (Tafel 120.)

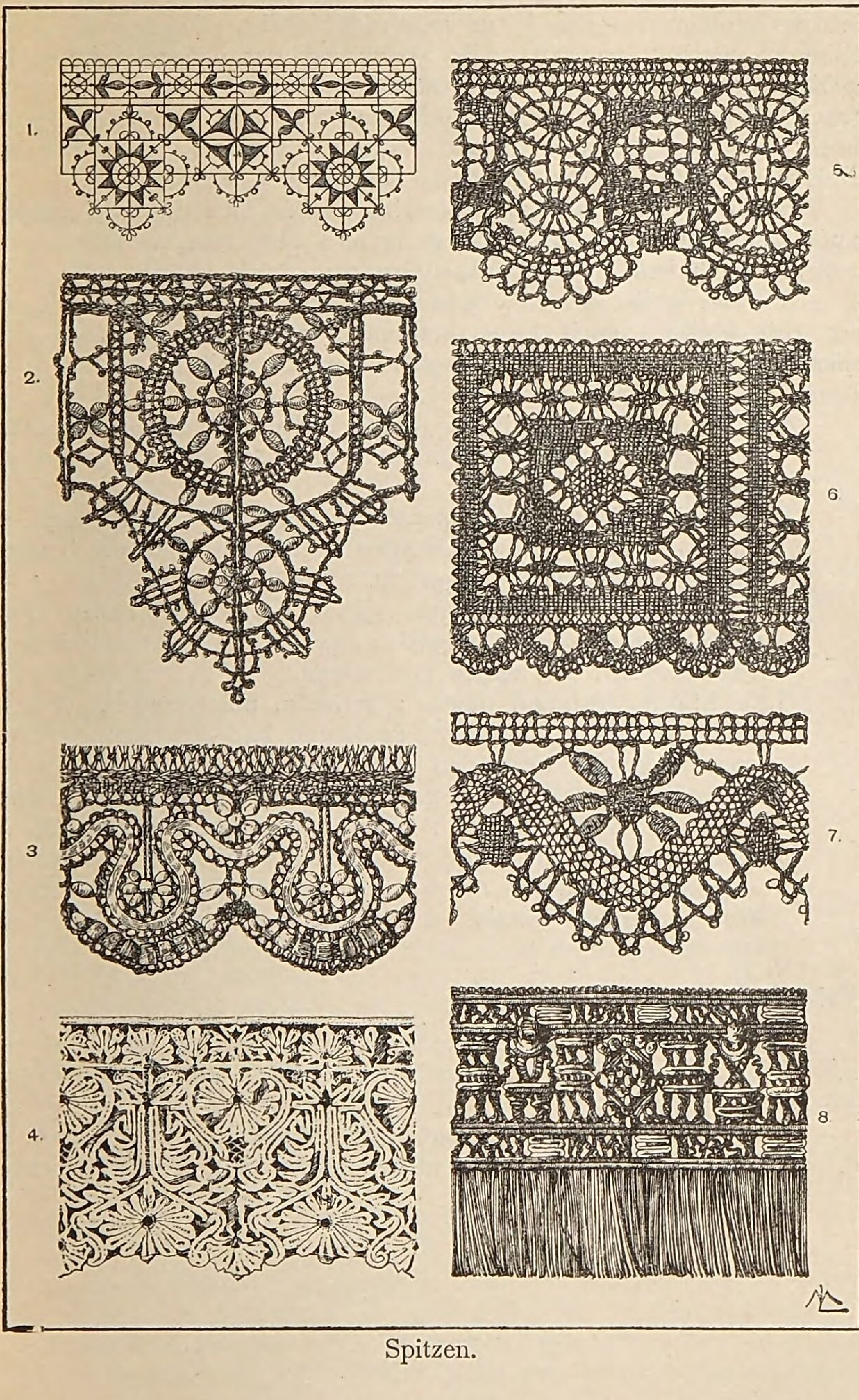
Unter allen Erzeugnissen der textilen Kunst sind die Spitzen die interessantesten. Sie haben wie die Blumen etwas Poetisches. Die Verbindung des stilisierten Musters mit jenen Zufälligkeiten, welche die Handarbeit dem zarten, leichten Material verleiht, giebt ihnen einen eigenen Reiz. Wer die Spitzentechnik erfunden und in welches Jahr dieselbe zurückzudatieren sei, das weifs heute niemand genau. Die Spitze zählt zu denjenigen Dingen, die uns die Renaissance gebracht hat, ohne sie von der Antike übernommen zu haben. In den textilen Handarbeiten des Mittelalters, wie sie vorzugsweise die Nonnenklöster für kirchliche Zwecke schufen, dürfte die Anregung und Grundlage zur Spitzentechnik zu suchen sein.

Die Spitze ist, wie schon der Name andeutet, in den meisten Fällen, freie Endigung. Seltener wird sie als Einsatzstreifen mit dem Charakter des Bandes oder als Selbstzweck (Umschlagetuch u. s. w.) gefertigt. Die Anwendung der Spitze ist gegenüber derjenigen der Franse freier und vielseitiger und durchaus nicht an die Tendenz eines Abschlusses nach unten gebunden. Die verschiedenen Verwendungsarten können als allgemein bekannt vorausgesetzt werden.

Sieht man von den verwandten Häkelarbeiten als eigentlich nicht hierher gehörig ab (man spricht ja auch von gehäkelten Spitzen), so sind bezüglich der Herstellungsweise zwei Gruppen von Spitzen zu unterscheiden: 1. genähte oder Nadelspitzen (points) und 2. geklöppelte oder Kissenspitzen (dentelles). Um die erstere Technik haben sich hauptsächlich Italien, Spanien und Frankreich, um die



Fransen und Lambrequins.



Spitzen.

letztere Frankreich, die Niederlande, Schleswig, die Schweiz und Sachsen verdient gemacht. Die Einführung der Klöppelei im Erzgebirge durch Barbara Uttmann fällt in das Jahr 1561. Hervorragende Mittelpunkte der Spitzenindustrie waren und sind es teilweise noch: Venedig, Genua, Mailand, Ragusa, Alençon, Valenciennes, Brüssel, Mecheln, Binche, Tondern, Annaberg u. a.

Heute hat leider die billige Maschinenspitze, analog dem Vorgang auf anderen Gebieten, die allerdings teurere, aber auch weitaus wertvollere Handarbeit in bescheidene Grenzen zurückgedrängt.

Aus der Reihe der zahlreichen Spitzenarten, deren Terminologie zur Zeit übrigens noch keine bestimmte und allgemein giltige ist, seien hier einige, und zwar speziell ältere Techniken erwähnt, in denen sich die besten Muster finden:

Ausgeschnittene Spitzen (punto tagliato, point coupé). Der Leinengrund wird ausgeschnitten, die Ränder mit der Nadel umsäumt.

Netz- oder Filetspitzen (punto a maglia quadra, point compté). Einzelne Felder eines geknüpften, gewirkten oder gewobenen Quadratnetzes werden ausgefüllt.

Ausziehspitzen (punto tirato, point tiré). Die Fäden des Leinengewebes werden teilweise ausgezogen, die stehen bleibenden unter sich verbunden und umnäht.

Griechische Spitzen (punto a reticella, point coupé). Netzartig, gerade und diagonal gespannte Fadenpartieen werden umsponnen und verbunden.

Geknüpfte und geflochtene Spitzen (punto a groppo, point noué), durch Flechten und Knüpfen der Fäden hergestellt.

Litzenspitzen (point lace.) Die Litzen werden der Zeichnung folgend aufgenäht und durch Zwischenfäden (brides) verbunden. Von sämtlichen Spitzen so ziemlich die einzige, welche am Damenarbeitstisch heute noch ausgeführt wird.

Tafel 120.

1. Venetianische Guipurespitze nach einem alten Musterbuch.
2. Geflochtene Spitze aus dem Ende des 15. Jahrhunderts.

3—4. Alte Litzenspitzen.

5—8. Moderne Klöppelspitzen nach alten Mustern.

9. Moderne geknüpfte Spitze mit Fransen. (Sog. Macramèspitze.)

C.

Stützen.

Alle diejenigen Elemente der ornamentalen Kunstsprache, welche den Begriff des Stützens oder Tragens zum Ausdruck bringen, fassen wir in eine besondere Gruppe zusammen und bezeichnen dieselbe mit dem Ausdruck „Stützen“.

Stützen im allereigentlichsten Sinne des Wortes sind die Pfeiler und Säulen. Es liegt jedoch nicht im Rahmen des vorliegenden Werkes diese Formen vom Standpunkte der Architektur aus zu behandeln und auf die eigentümlichen Einzelheiten, die Maſsverhältnisse etc. der sog. architektonischen Ordnungen näher einzugehen. Das Einschlägige findet sich in architektonischen Spezialwerken, wie Böttichers Tektonik der Hellenen; Mauch und Lohde, die architektonischen Ordnungen; Vignola; Laurey; Durm u. a. Das Handbuch wird also die unverzierten Formen unberücksichtigt lassen und sich bloſs mit den ornamentierten Einzelteilen dieser Stützen befassen.

Wie der Baum aus Wurzel, Stamm und Krone besteht, so zeigen Pfeiler und Säulen einen Fuſs (Basis), einen Schaft und ein Kapitäl als notwendige Bestandteile. (Die griechisch-dorische Säule macht insofern eine Ausnahme, als sie ohne Fuſs gebildet wird.) Dem Pfeiler und der Säule dienen als natürliches Vorbild der runde oder kantig behauene pflanzliche Stamm. Kannelierungen und Riefelungen des Stützenschaftes haben als natürliches Motiv die Rinnen und Riefeln auf rohrartigen Pflanzengebilden.

Während die für eine gröſsere Belastung bestimmten Stützenformen der Pfeiler und Säulen durchschnittlich einen strammeren, prismatischen oder cylindrischen, meist nach oben verjüngten Aufbau zeigen, sind die Grundformen des Kandelabers, der ja nur unbedeutende Lasten, wie Lampen, Laternen etc. zu tragen bestimmt ist, freier und mannigfaltiger und gewähren der Ornamentation ein weiteres Feld als jene. Der Kandelaber zerlegt sich ebenfalls in Fuſs, Schaft und Kapitäl. Der Schaft selbst setzt sich häufig wieder aus

verschiedenen Einzelteilen zu einem Ganzen zusammen. Den Kandelaber als Ganzes werden wir in Abt. III. Gruppe der Geräte näher zu betrachten haben.

Docken sind kleine säulen-, pfeiler- oder kandelaberartige Formen, meist zur Balustradenbildung bestimmt, in welchem Falle sie blofs eine Abdeckplatte zu tragen haben.

Während die Docken gedrungene Formen aufweisen, sind die Geländerstäbe schlanke Rotationskörper, verziert nach Art der Kandelaber, nicht selten mit rankenartigen Zuthaten geschmückt.

Eigenartige Stützenbildungen sind die antiken Trapezophoren oder Tischfüfse; die modernen Möbelfüfse ähneln mehr den Docken oder Hermen.

Unter Hermen versteht man Träger, die sich umgekehrt pyramidenartig nach oben erweitern und durch eine Büste oder ein Kapitäl ihren Abschlufs finden.

Neben der geometrischen und pflanzlichen Grundform dient auch die menschliche Gestalt als Stützenmotiv. Männliche Träger dieser Art heifsen Atlanten, weibliche Karyatiden.

Die mannigfaltigen Formen der Konsolen oder Tragsteine bereichern die Gruppe der Stützen auf das wesentlichste.

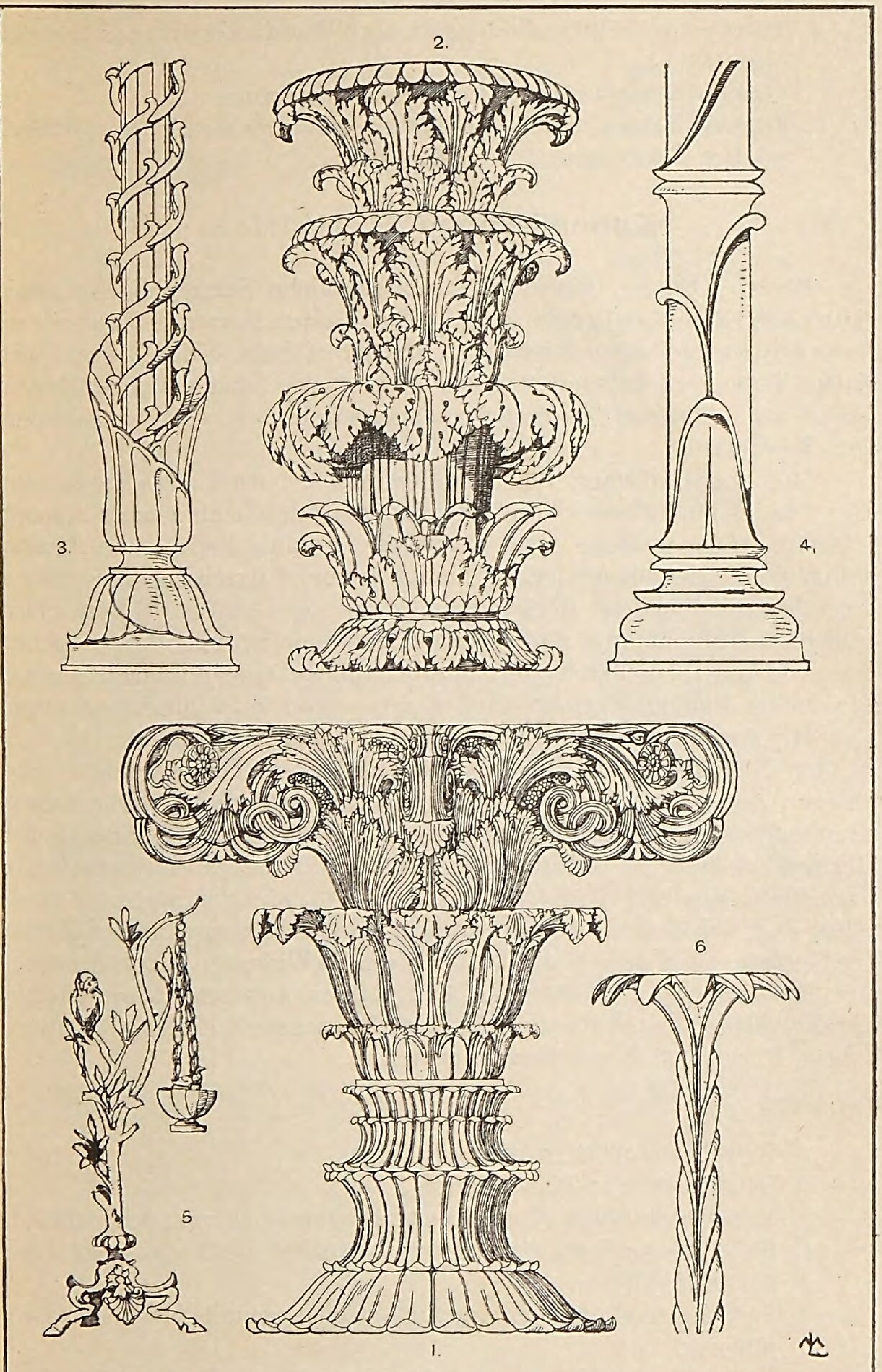
Natürliche Stützenformen. (Tafel 121.)

Es ist oben bereits darauf hingewiesen, wie die Pflanzenwelt die Motive zur Stützenbildung stellt. Schilf- und rohrartige Gewächse, baumartige Stämme mit ihren Astansätzen und die Akanthusstaude liefern der Antike dankbare Vorbilder.

Die pompejanischen Wandmalereien bauen leichte, luftige Architekturen auf mit äufserst schlanken, naturalistisch gehaltenen Stützen. Die zur Aufnahme von Lampen bestimmten Kandelaber und Lampadarien aus Bronze sind öfters direkte Naturnachbildungen von Pflanzenstämmen, während die grofsen, römischen Prunkkandelaber sich mit Vorliebe der Akanthusumlaubung als Schmuck bedienen. Spätere Kunstepochen haben der Hauptsache nach daran nicht viel geändert; im allgemeinen haben sie in Beziehung auf Feinfühligkeit des Mafshaltens bei Anwendung des Naturalistischen die alten Vorbilder selten erreicht und noch seltener übertroffen.

Tafel 121.

1. Aufsatz des Daches vom choragischen Monument des Lysikrates in Athen. (Zur Aufnahme eines Bronzedreifufses bestimmt.) Griechisch.
2. Partie vom Schaft eines römischen Prunkkandelabers in Marmor. Vatikanisches Museum in Rom.



Natürliche Stützenformen.

3—4. Partieen von Stützenbildungen nach Wandmalereien aus Pompeji. (Jacobsthal.)
5. Graeko-italischer Lampenständer aus Bronze.
6. Oberteil eines graeko-italischen Kandelaberschaftes. Bröndstedsche Sammlung. (Vulliamy.)

Kannelierungen. (Tafel 122.)

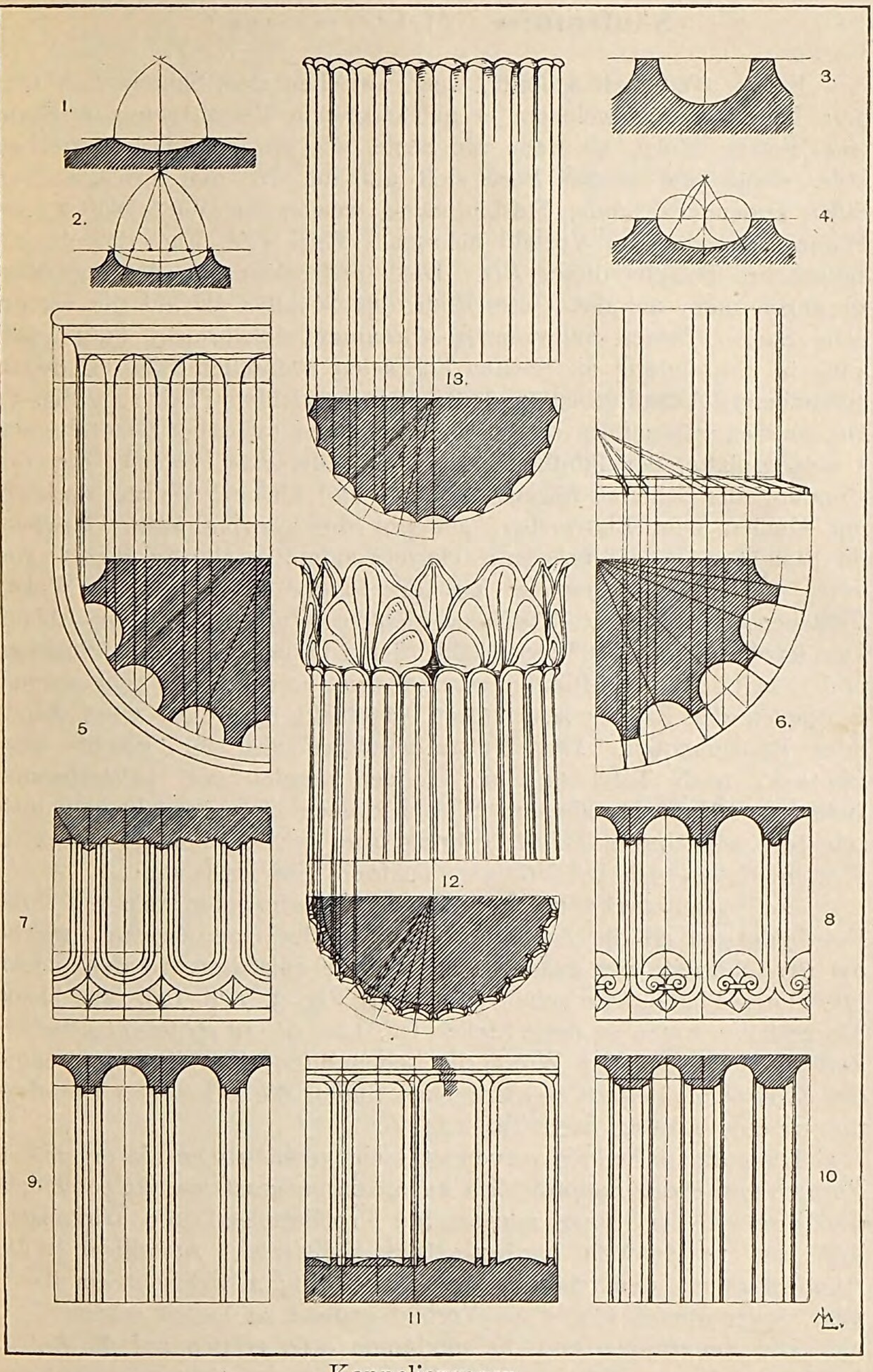
Säulen, Pfeiler, Kandelaber und ähnliche Stützen zeigen häufig rinnenartige Kehlungen oder Kanneluren, sowie stabartige Ausrundungen oder Riefeln. Dieselben haben den Zweck, den glatten Stamm zu beleben und das Prinzip des Tragens in verstärktem Maſse zum Ausdruck zu bringen; insbesondere gilt das letztere von den Kanneluren.

Bei der dorischen Säule sind dieselben flach und weniger tief (Fig 1 u. 2) und stoſsen direkt aneinander, durch eine scharfe Kante getrennt. Die ionische und korinthische Säule, sowie die Pilaster haben tiefere Kehlungen (Fig. 3. u. 4), getrennt durch schmale Streifen der stehenbleibenden Schaftrundung, die sog. Stege. Nach oben endigen die Kanneluren nischenartig mit halbkreisförmigen oder flachen Bogen (Fig. 5). Seltener sind naturalistische Lösungen nach Fig. 13. Die untere Endigung erfolgt nach Fig. 6—8 oder in ähnlichem Sinne.

Die Anzahl der Kanneluren auf dem Säulenschaft beträgt 18—24. In der Kleinkunst und am Mobiliar, an Docken etc. werden meist weniger, selten jedoch unter 8 Kanneluren angebracht. Die Kanneluren verjüngen sich verhältnismäſsig mit dem Schafte. Pilaster und Hermen erhalten 3—9 Kanneluren. Während reichere und kombinierte Kannelierungen und Riefelungen (Fig. 7—11) in der strengen Architektur eher schaden als nützen, sind sie an Kandelabern, in den Kehlen der Gesimse (der sog. Voute) oft von guter Wirkung. Wo Kanneluren und Riefelungen auf Wulsten und in Kehlen angebracht werden, gilt im allgemeinen, daſs Kanneluren für eingezogene, Riefeln für ausgebogene Formen sich am besten eignen.

Tafel 122.

1— 2. Beispiele dorischer Kannelierung.
3— 4. Beispiele tiefer Kannelierung.
5— 6. Konstruktion von Kannelurenendigungen auf runden Schäften.
7—11. Kombinierte Kannelierungen mit Angabe des Schnittes und der Endigungen.
12. Partie eines antiken Kandelaberschaftes mit Kannelurenverjüngung.
13. Kannelurenendigung von den Säulen am Lysikratesdenkmal in Athen.
(Die Konstruktionen erklären sich aus den Zeichnungen.)



Kannelierungen.

Säulenfüfse. (Tafel 123—124.)

Es ist zweifelhaft schöner, wenn zwischen dem Säulenschaft und dem Unterbau, auf welchem er aufsteht, eine Vermittelung in Form eines Fufses erfolgt, als wenn die Säule, wie im griechisch-dorischen Stile, ohne eine solche Basis sich aufbaut. In den orientalischen Stilen finden sich häufig Fufsbildungen, welche die Wurzelblätter von Pflanzenstengeln zum Vorbild nehmen. Tafel 124. Fig. 1. giebt ein ägyptisches Beispiel dieser Art. Doch erstrecken sich derartige Verzierungen mehr auf das Unter-Ende des Schaftes als auf die eigentliche Basis. Dieses naturgemäfse Ornamentationsprinzip findet sich auch in Anwendung an reichen Beispielen römischen Stils, an denen aufstrebende Akanthusblätter den Schaft umkleiden (Taf. 123. Fig. 3). Die antiken Säulenfüfse setzen sich zusammen aus einer quadratischen Unterlagsplatte, der Plinthe, und einer Reihe von Profilen, die der Rundung des Schaftes folgen. Gröfsere und kleinere Wulste wechseln mit Kehlen oder Blattwellen, getrennt durch cylindrische Plättchen. So besteht z. B. die bekannte vielverwendete attische Basis von unten nach oben gerechnet aus der Plinthe einem grofsen Wulste Plättchen, Hohlkehle, Plättchen, kleinem Wulste, Plättchen, Ablauf. Der letztere bildet als Viertelskehle den Übergang zwischen Plättchen und Schaft. Wo die Plinthe verziert wird, was nur bei sehr reichen Beispielen der Fall zu sein pflegt, geschieht es mittels eines Band- oder Rankenmotivs. Die Wulste verzieren sich mit Flecht- oder Blattwerk nach Tafel 99; die Kehlen werden mit aufstrebenden Blättern geschmückt; kleinere Wulste können als Astragale behandelt sein u. s. w. Unsere Taf. 123 bringt drei reiche römische Beispiele. Weitere finden sich bei Böttiger, Tektonik der Hellenen.

Die byzantinische und romanische Epoche lehnt sich mit ihren Basisbildungen an die Antike an. Die dreieckigen Zwickel, welche auf der Oberseite der quadratischen Plinthe entstehen, werden jedoch hier durch Blattansätze gefüllt (Taf. 124. Fig. 3. 7. 8. 10), oder kleine Tiergestalten treten an diese Stelle (Taf. 124. 9). In späterer (gotischer) Zeit überschneidet der Wulst die Seitenmitten der Plinthe, wodurch die Zwickel verkleinert werden; auch finden die Ecken der Unterlagplatten eine Lösung nach Taf. 124. 6.

Die gotische Periode verwendet mehr geometrische als organische Formen und erzielt hauptsächlich an zusammengesetzten Säulenbündeln durch verschieden hoch angebrachte Profilierungen gute Wirkungen. Taf. 124. 11 giebt ein hierher gehöriges Beispiel. Auffallend ist die Ähnlichkeit mit dem chinesischen Beispiel Fig. 2, welchem ein Komplex eingerammter Pfähle als Vorbild gedient zu haben scheint.

Die Renaissance und die modernen Stile greifen auf die Antike in direkter Kopie zurück, verwenden aber meist nicht ornamentierte Formen.

Die Fufsbildung der Pfeiler und Wandpfeiler oder Pilaster pflegt derjenigen der Säulen analog zu sein, so dafs von einer speziellen Behandlung dieses Kapitels Abstand genommen werden kann.

Tafel 123.

1. Römisch-attische Basis im kapitolinischen Museum in Rom. (De Vico.)
2. Römische Basis vom Konkordiatempel in Rom. (De Vico.)
3. Römische Basis vom Baptisterium des Konstantin in Rom. (Vorbilder für Fabr. und Handw.)

Tafel 124.

1. Ägyptische Basis vom Tempel Thutmes III. zu Karnac. (Raguenet.)
2. Chinesische Basis. (Raguenet.)
3. Romanische Doppelbasis von der Kirche in Schwarzach.

4—6. Verschiedene mittelalterliche Säulenfüfse.

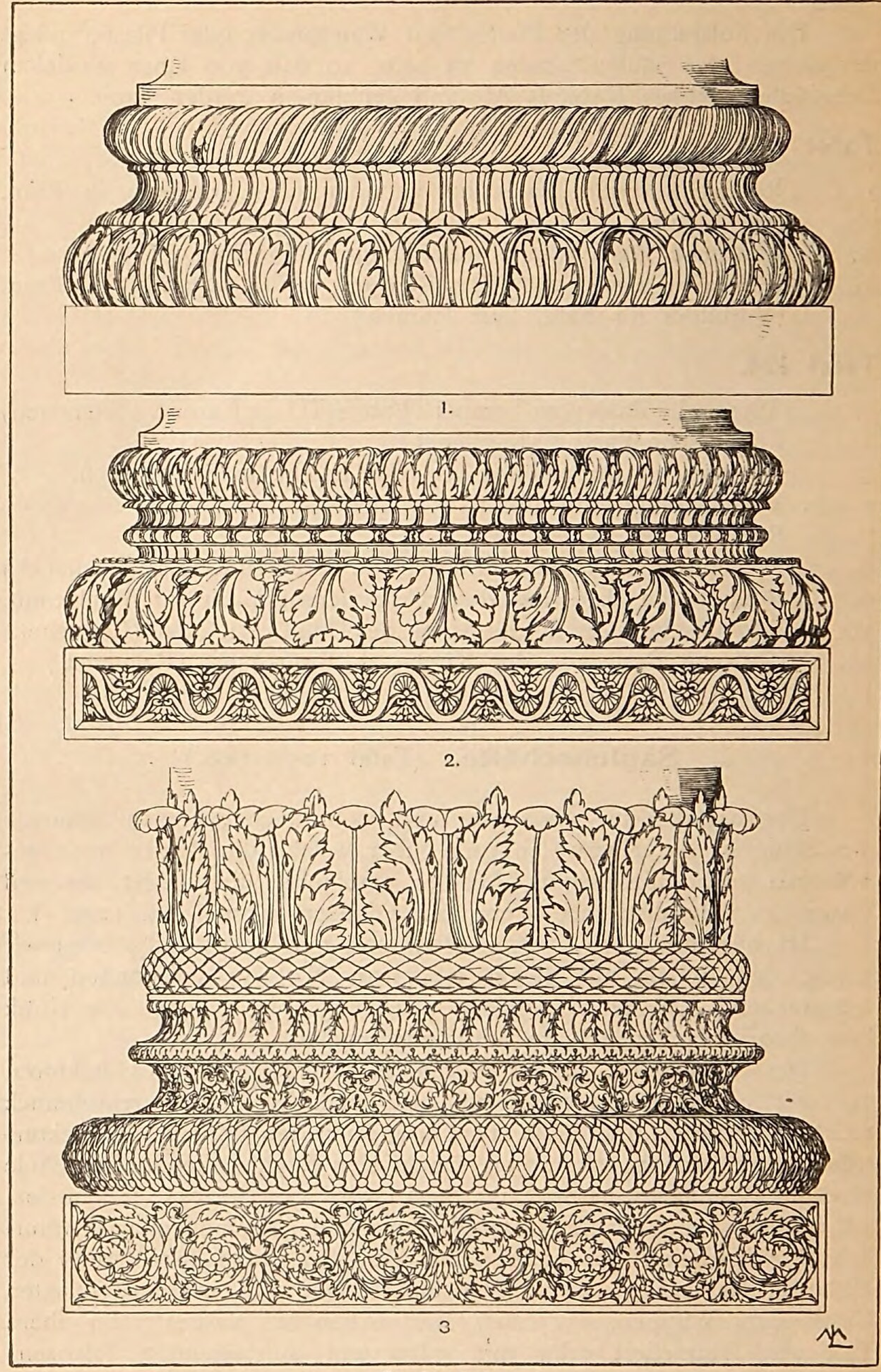
7. Romanischer Säulenfufs.
8. Romanische Basis aus der Kirche St. Remy zu Reims. (Raguenet.)
9. Romanische Basis aus dem Cisterzienserkloster zu Maulbronn.
10. Romanische Basis aus der Abtei „des Dames" zu Caen. (Raguenet.)
11. Gotische Basis von der Kirche zu Brou-Asn. (Raguenet.)

Säulenschäfte. (Tafel 125—126.)

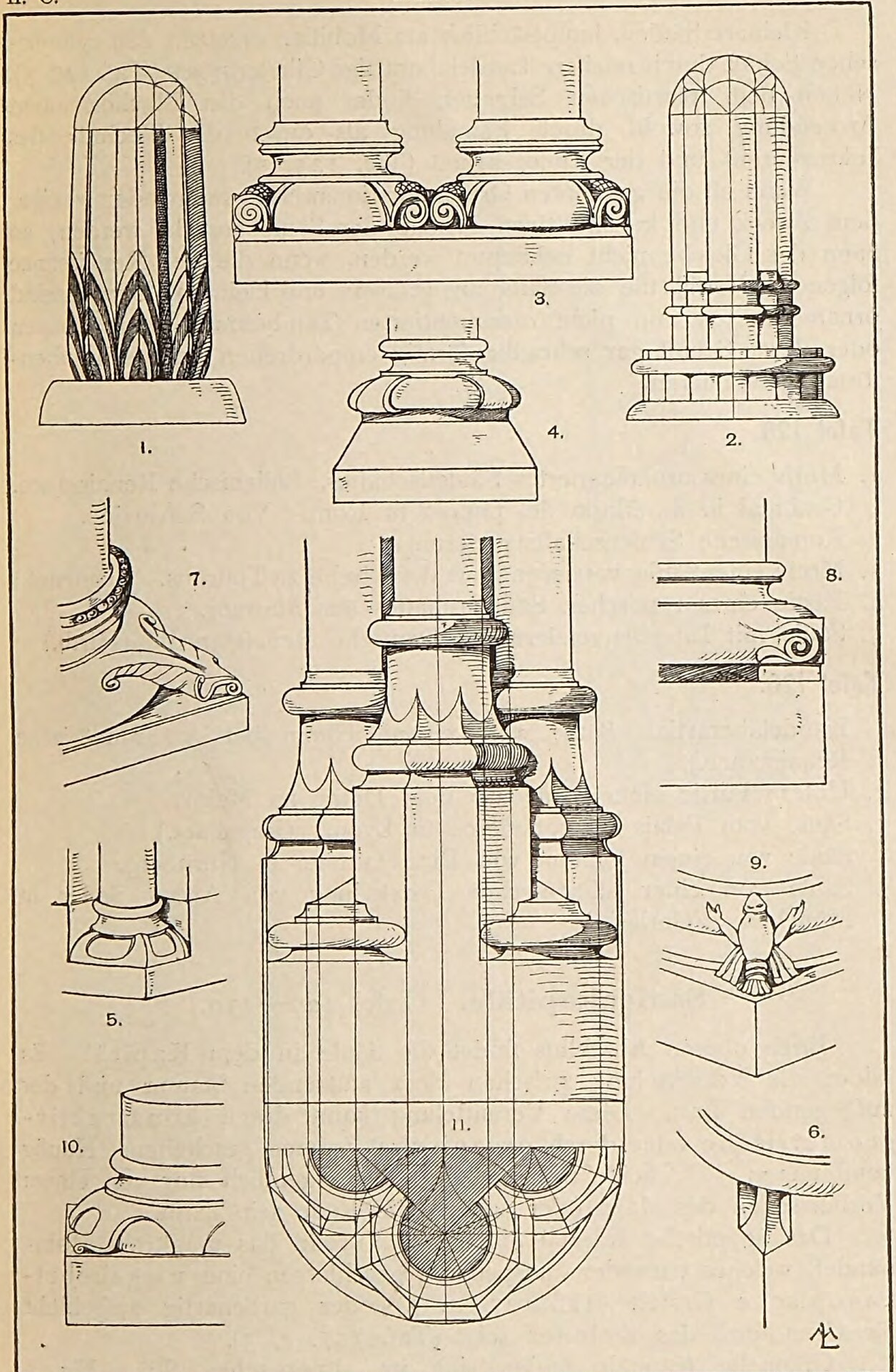
Der natürlichste, einfachste und wohl auch schönste Schmuck der Säule ist die Kannelierung, über welche die Antike auch gewöhnlich nicht hinausgeht. Wo es geschieht, überkleidet sie den Stamm in naturalistischer Weise mit Pflanzenranken (Taf. 125. 1).

Im byzantinischen, romanischen und nordischen Stil finden wir häufig den Schaft mit geometrischen Netzen umsponnen und entsprechend ornamental verziert (Taf. 125. Fig. 2—3.). Die Gotik läfst ihre schlanken Schäfte mit Vorliebe glatt.

Der Renaissance genügt speziell in den kleineren Architekturen der Altäre, Grabmonumente etc. der einfache Kannelurenschmuck nicht. Der Drang, die Säule ebenbürtig reich den übrigen Architekturteilen gegenüber zu schmücken, macht sein Recht geltend. Die Säule wird auf Postamente gesetzt; ihr Schaft wird gegliedert, indem derselbe durch rundumlaufende Profilierungen in einzelne Teile (gewöhnlich 2, von denen der untere etwa ein, der obere zwei Drittel der Höhe erhält) zerlegt wird. Der untere Teil wird mit aufgehängten Guirlanden, Wappen, Trophäen, Kartouchen etc. verziert; der obere Teil wird kanneliert oder mit stilisiertem aufsteigenden Pflanzenornament geschmückt (Taf. 125. 4); ebenso finden sich unter dem Kapitäl Gehänge von Früchten oder Draperien.



Säulenfüſse.



Säulenfüſse.

Kleinere Säulen, hauptsächlich am Mobiliar, ersetzen den cylindrischen Schaft durch reichere kandelaberartige Gliederungen (Taf. 126. 5). Neben dem plastischen Schmuck findet auch das Flachornament Anwendung sowohl durch Bemalung als durch die Technik des Inkrustierens und der Einlegearbeit (Taf. 125, 5).

Wenn all die genannten Ornamentationsweisen mehr oder weniger dem Zweck und konstruktiven Prinzip der Säule gerecht werden, so kann das Gleiche nicht behauptet werden, wenn die der Renaissance folgenden Verfallstile die Säule aus gröſsern und kleinern, abwechselnd ornamentierten und nicht ornamentierten Tambours zusammenbauen oder deren Schaft gar schraubenförmig empordrehen oder schraubenförmig kannelieren.

Tafel 125.

1. Motiv eines ornamentierten Säulenschaftes. Italienische Renaissance. Grabmal in St. Maria del popolo in Rom. Von Sansovino.
2. Romanische Säulenschaftsverzierung.
3. Motiv einer Säulenverzierung aus der Kirche zu Tournus. (Raguenet.)
4. Partie eines römischen Säulenschaftes aus Marmor.
5. Säule mit Intarsienverzierung. Deutsche Renaissance. (Hirth.)

Tafel 126.

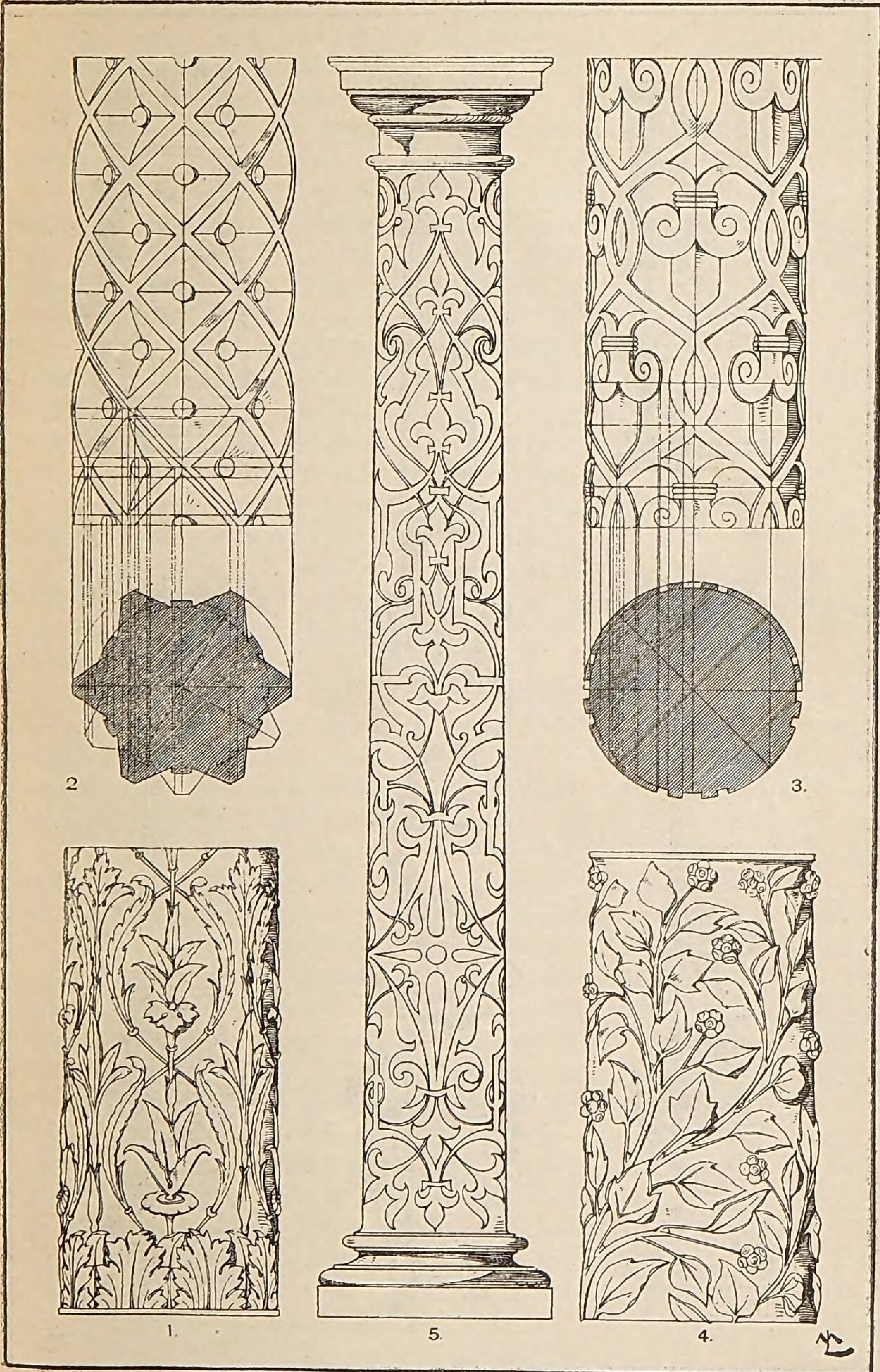
1. Kandelaberartige Säule von einem Himmelbett. (Französische Renaissance.)
2. Untere Partie einer Säule aus dem Dome zu Mainz.
3. Säule vom Palais du commerce in Lyon. (Raguenet.)
4. Säule von einem Diplom von Dir. Hammer in Nürnberg.
5. Säule von einer allegorischen Darstellung von Anton Seder in München. (Gerlach.)

Säulenkapitäle. (Tafel 127—130.)

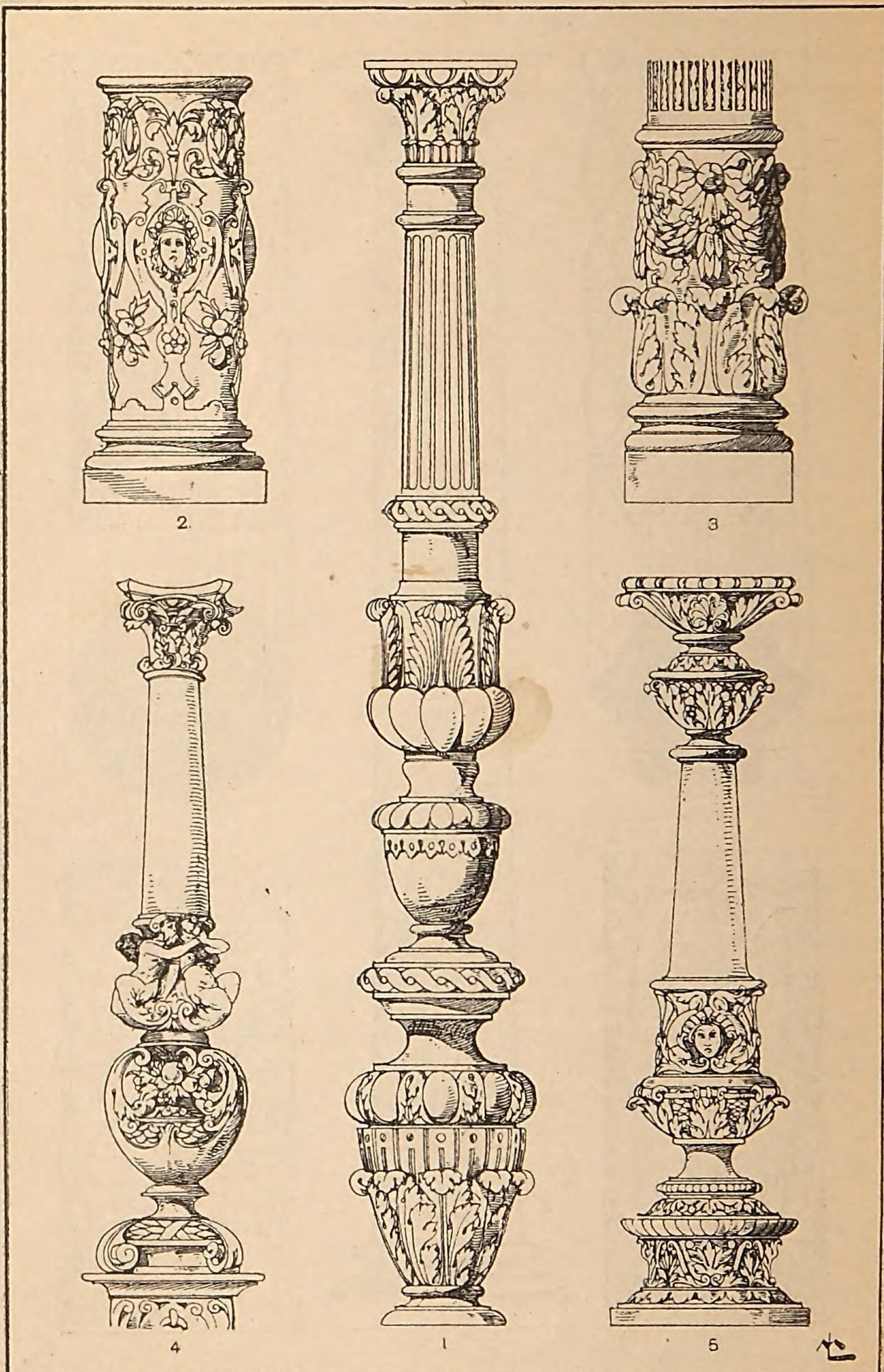
Ihren oberen Abschluſs findet die Säule in dem Kapitäl. Es bildet die Vermittelung zwischen dem stützenden Stamm und der aufliegenden Last. Diese Vermittelung kann durch konstruktiv-geometrische oder durch organische Formen geschehen. Häufig kombinieren sich beide Systeme, so daſs eigentlich nur von einem Vorherrschen des einen oder andern die Rede sein kann.

Das ägyptische Kapitäl nimmt als Vorbild das umgürtete Rohrbündel, welches entweder knospenartig geschlossen eine umgekehrt-kanopische Gestalt (Taf. 127. 4. 5) oder garbenartig aufgeblüht die Grundform des Kelches zeigt (Taf. 127. 2. 3).

Originelle Kapitäle finden sich im altpersischen Stil. Fig. 1 Taf. 127 giebt ein Beispiel aus Persepolis, gebildet aus den Vorderteilen phantastischer Einhorngestalten (sog. Sattelkapitäl).



Säulenschäfte.



Säulenschäfte.

Aus der Reihe orientalischer Bildungen gibt dieselbe Tafel in den Figuren 6 und 7 zwei maurische Kapitäle aus der Alhambra in Granada (sog. Glockenkapitäle).

Die antike Kunst verwendet 3 verschiedene Grundformen des Säulenkapitäls, die dorische, ionische und korinthische.

Das dorische Kapitäl setzt sich zusammen aus der quadratischen Abdeckplatte (Abakus) und einem kreisrunden Wulste (Echinus). Der Übergang zum Säulenschaft wird durch kleine Plättchen (Riemchen) oder durch Kehlen und Astragale gebildet. Wir haben uns das griechisch-dorische Kapitäl bemalt zu denken. Wenn die Seiten des Abakus verziert werden, geschieht es durch ein Mäanderschema (127. 8). Der Echinus ist ein Konfliktsglied, eine vollständig herabgebogene Blattwelle (vergl. Taf. 100) und wird dem entsprechend dekoriert. Im römischen Stile und in der Renaissance tritt an Stelle der Bemalung die plastische Ornamentierung. Die Blattwelle wird zum Eierstab (127. 10). Neben der zurückgebogenen Form der Blattwelle kommt auch die aufstrebende in Anwendung (Taf. 127. 9). Über dem Abakus wird eine kleinere Blattwelle herumgeführt und zwischen Kapitäl und Säule schiebt sich ein Hals ein, der meist mit Rosetten geziert wird. Ebensolche Rosetten beleben die Zwickel auf der Unterseite der Abakusplatte (Taf. 127. 9—10).

Das ionische Kapitäl setzt an Stelle der quadratischen Abdeckplatte ein nach beiden Seiten in grofsen Voluten aufgerolltes Polster. Die zwischen Eierstab und Polster sich bildenden Zwischenräume werden mit Palmetten maskiert. Wie beim dorischen Kapitäl kann auch hier ein Hals angebracht werden, der mit Vorliebe durch ein aufrechtes, laufendes Palmettenornament verziert wird (128. 4—5). In der Seitenansicht zeigt das Polster einfache Profilierungen nach Taf. 128. 1, die an reichern Beispielen kelchartig mit Blattwerk oder mit Schuppen umkleidet werden. Das ionische Kapitäl hat 2 Stirn- und 2 Nebenseiten. Aus diesem Grunde ist seine allgemeine Verwendung beschränkt. So bietet z. B. seine Anbringung an der aus- und einspringenden Ecke einer korrekten Lösung Schwierigkeiten. Die Frage der Entstehungsart des ionischen Kapitäls mag hier eine offene bleiben, da die Meinungen in diesem Punkte auseinandergehen.

Das korinthische Kapitäl hat die Grundform des Kelches. Die Verzierung geschieht nach zwei Weisen. Entweder: eine Reihe von Akanthusblättern oder deren zwei, abwechselnd übereinander angeordnet, umkleiden den untern cylindrischen Teil des Kapitäls und einfache breitgehaltene Wasserblätter bilden den Übergang zur quadratischen Abdeckplatte. Zu dieser Art zählt das Kapitäl vom Turm der Winde in Athen und ein auf der Insel Milo gefundenes, welches Taf. 128. 7 wiedergiebt. Oder: aus den untern Blattreihen wachsen volutenartige Ranken auf, die sich unter den Ecken der Abdeckplatte zu je zweien vereinigen. Die Platte ändert hierbei ihre Form dahin,

dafs die Seiten bogenförmig eingezogen werden und an den Ecken eine Abnutzung erfahren, so dafs der Grundrifs als halbregelmäfsiges Achteck erscheint. Die Mitten der Abakusseiten werden mit Palmetten oder Rosetten geziert. (Taf. 128. 8—9.)

Durch die Verschmelzung des ionischen und korinthischen Kapitäls zu einer neuen Form ist das Kompositkapitäl entstanden, dessen Erscheinung mehr interressant als schön zu nennen ist (Taf. 128. 10).

Die altchristliche und teilweise auch die byzantinische und romanische Kunst lehnen sich in der Kapitälbildung an die Antike an. Hauptsächlich ist es das korinthische Kapitäl, welches zum Vorbilde dient. Die Einzelformen werden dabei entsprechend vereinfacht und vergröbert. (Taf. 129. 6—11.) Neben diesen antiken Reminiscenzen treten aber auch selbständige neue Bildungen auf. Der Gegensatz des kreisrunden Unterteils zu dem quadratischen Ober-Ende wird auf geometrischem Wege ausgeglichen. So entstehen das Würfelkapitäl und das Trapezkapitäl. Das Würfelkapitäl ist spezifisch romanisch. Eine Art Halbkugel wird von unten und von den 4 Seiten her durch Ebenen ausgeschnitten. In seiner nackten Gestalt zeigt es sich Taf. 129. 1. Seine Verzierung hat teils geometrischen (129. 2 u. 12), teils organischen und figuralen Charakter (129. 5). Eine Variante des Würfelkapitäl sist das Doppelwürfelkapitäl (129. 4.) Spezifisch byzantinisch ist das Trapezkapitäl. Hier wird der kreisrunde Schaft durch direkte Ausgleichung in die quadratische Platte übergeführt, wobei die Stirnseiten des Kapitäls trapezartige Gestalt annehmen (126. 3). Diese Trapezkapitäle werden häufig reich figural verziert (Bilderkapitäle).

Die im Mittelalter beliebte Anordnung gekuppelter dünner Säulenschäfte führt zur Bildung der Doppelkapitäle, die teils als selbständige Kompositionen (128. 10), teils als Nebeneinanderschiebung zweier gewöhnlicher Kapitäle mit gemeinsamer Platte auftreten. Im gotischen, speziell spätgotischen Stile wird die Abdeckplatte achteckig. An den kelchförmigen Kern werden krabbenartige Blattknäufe lose und unverbunden angeheftet. Die starken Ausladungen dieser Blattverzierungen geben dem Kapitäl die Form einer umgestürzten Glocke (Glockenkapitäle) Taf. 129. 13—14.

Die Renaissanceperiode verwendet neben dem dorischen und ionischen hauptsächlich das korinthische Kapitäl mit direkter Anlehnung an die Antike. Die Formen werden jedoch freier und mannigfaltiger und den teils überladenen römischen Beispielen gegenüber natürlicher und einfacher. Die Eckvoluten entwickeln sich als selbständige Formen und werden häufig durch Delphine, Füllhörner, Tier- und Phantasiegestalten ersetzt, für welchen Vorgang übrigens die Antike auch vereinzelte Vorbilder stellt. Die moderne Architektur hält sich gleich der Renaissance ebenfalls an diese Traditionen.

Tafel 127.

1. Altpersisches Sattelkapitäl aus Persepolis.
2. Ägyptisches Kapitäl vom Tempel zu Koom-Ombos.
3. „ „ „ „ zu Philä.
4. „ „ „ Memnonium zu Theben.
5. „ „ „ Tempel zu Luxor. (Owen Jones.)

6—7. Maurische Kapitäle aus der Alhambra. Saal der zwei Schwestern. (Raguenet.)

8. Griechisch-dorisches Säulenkapitäl.
9. Römisch-dorisches Säulenkapitäl aus den Thermen des Diokletian. (Mauch und Lohde.)
10. Dorisches Säulenkapitäl. Italienische Renaissance. Nach Barozzi da Vignola.

Tafel 128.

1. Griechisch-ionisches Normalkapitäl. (Jacobsthal.)
2. Ionisches Säulenkapitäl vom Tempel zu Bassä.
3. Ionisches Halbsäulenkapitäl aus Pompeji.
4. Römisch-ionisches Säulenkapitäl. (Musterornamente.)
5. Griechisch-ionisches Säulenkapitäl vom Erechtheion in Athen.
6. Ionisches Säulenkapitäl vom Louvre in Paris.
7. Antikes korinthisches Säulenkapitäl. Auf Milo gefunden. (Vorb. für Fabr. u. Handw.)
8. Griechisch-korinthisches Säulenkapitäl vom Denkmal des Lysikrates in Athen.
9. Römisch-korinthisches Säulenkapitäl aus den Kaiserpalästen in Rom.
10. Römisches Kompositkapitäl. Im Louvre in Paris.

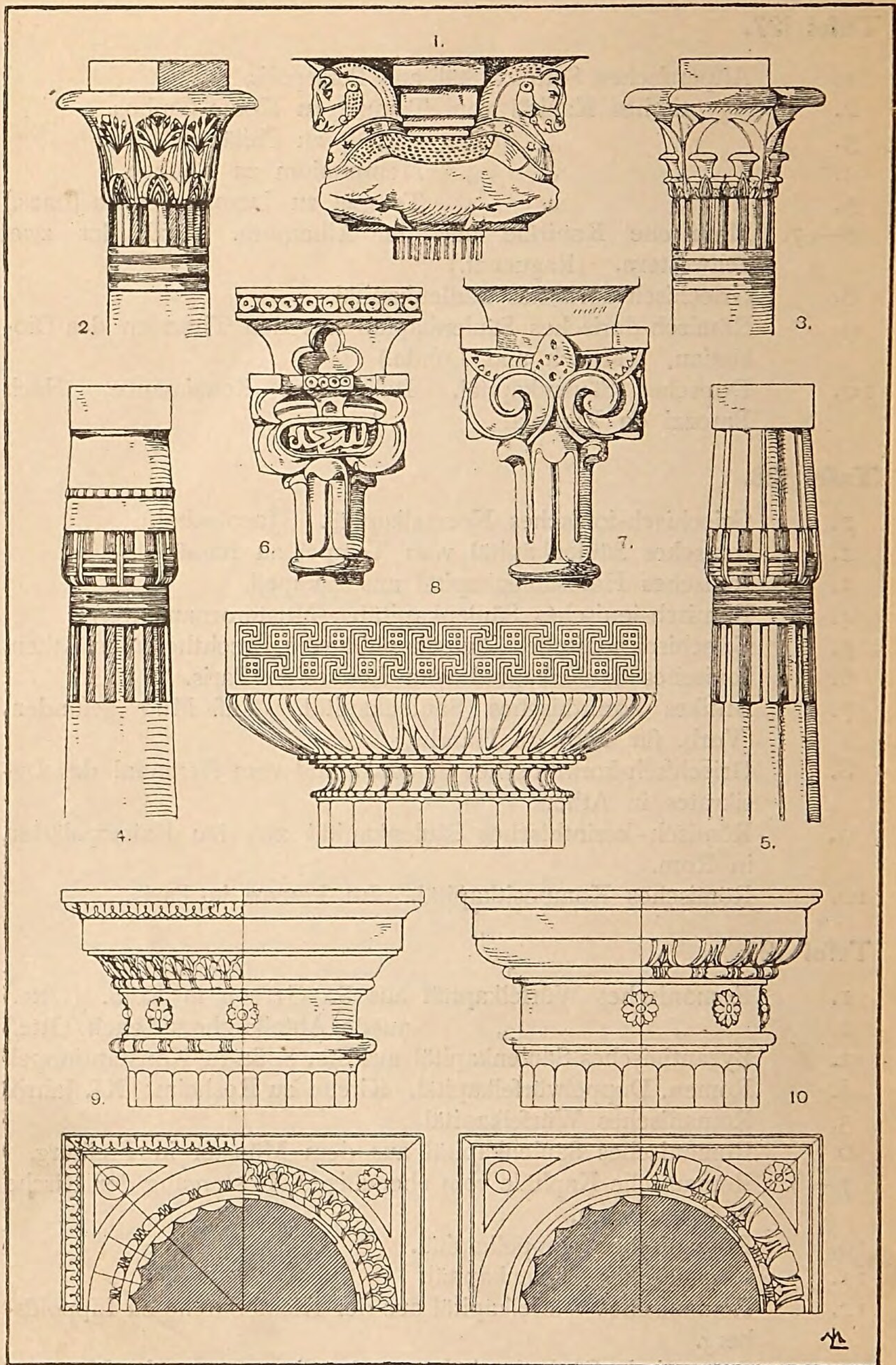
Tafel 129.

1. Romanisches Würfelkapitäl aus St. Gereon in Köln. (Otte.)
2. „ „ aus der Abteikirche zu Laach. (Otte.)
3. Byzantinisches Säulenkapitäl aus Sta. Sofia in Konstantinopel.
4. Roman. Doppelwürfelkapitäl. Kirche zu Rosheim. XI. Jahrh.
5. Romanisches Würfelkapitäl.
6. Romanisches Säulenkapitäl aus dem Münster in Freiburg.

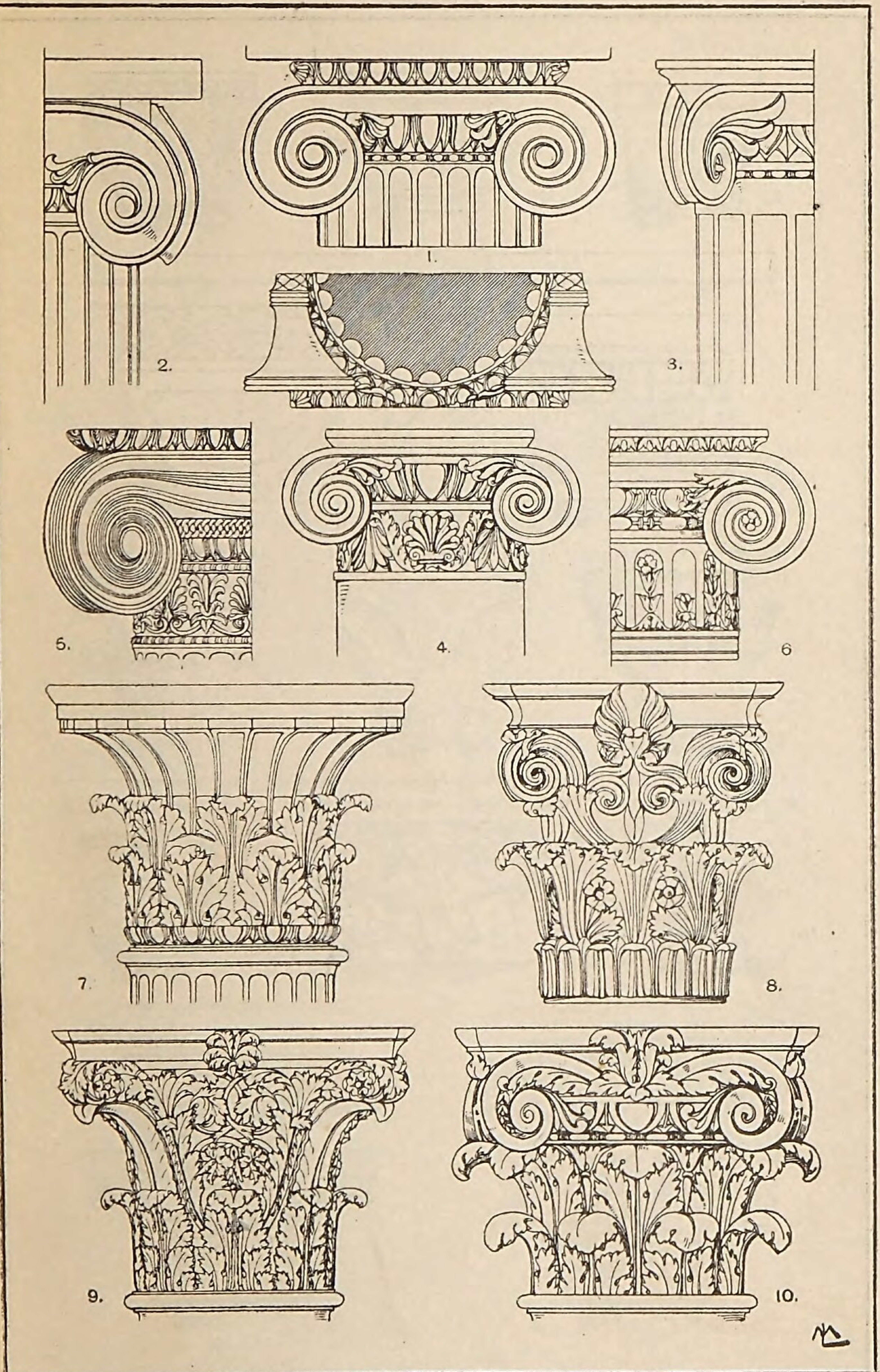
7—9. Romanische Kapitäle vom ehemaligen Klostergang der Kirche in Schwarzach.

10. Romanisches Doppelkapitäl.
11. Romanisches Säulenkapitäl.
12. Romanisches Würfelkapitäl aus der Klosterkirche zu Lippoldsberg.

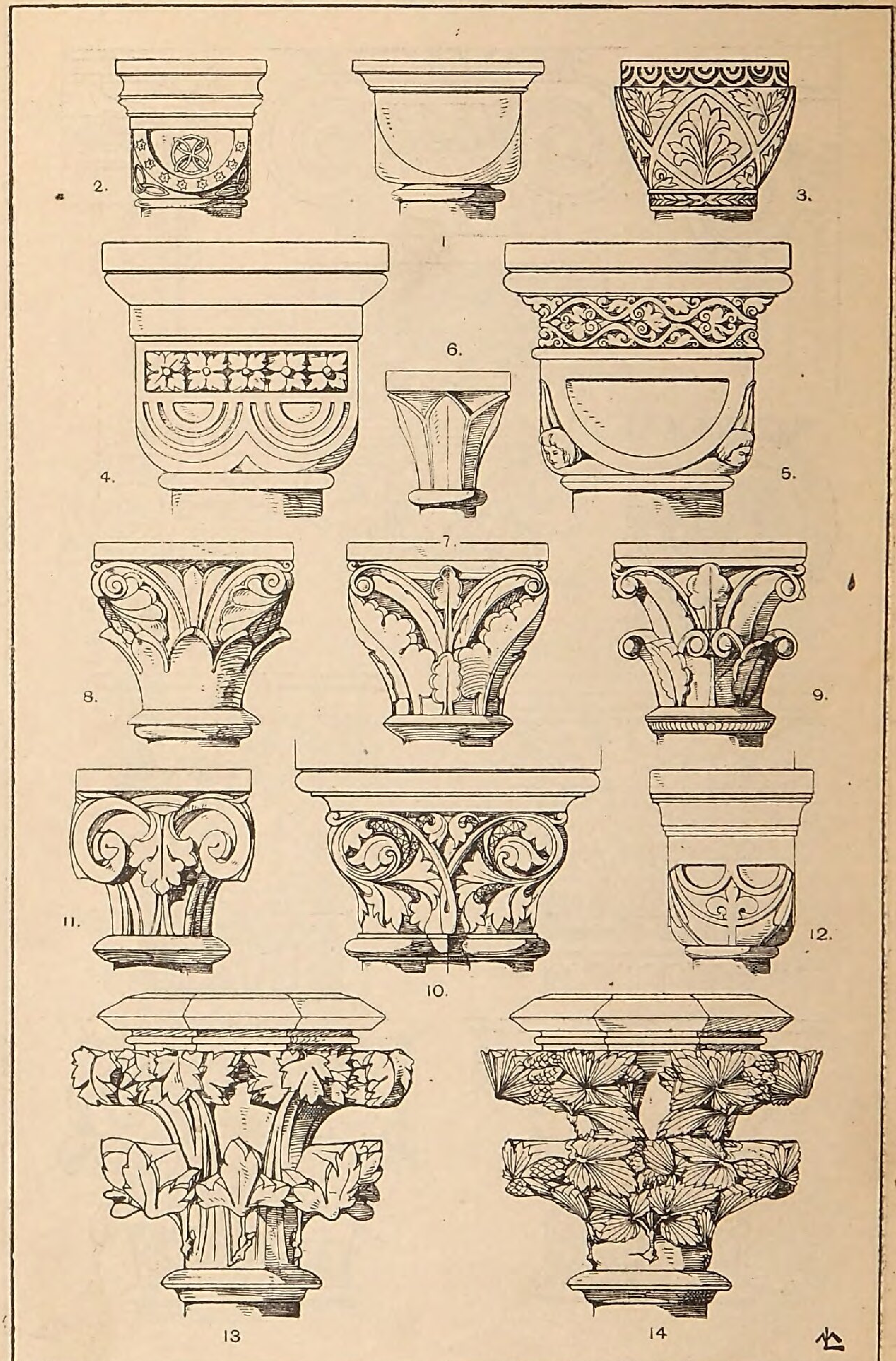
13—14. Spätgotische Säulenkapitäle von der Chorterrasse des Münsters in Freiburg i. B



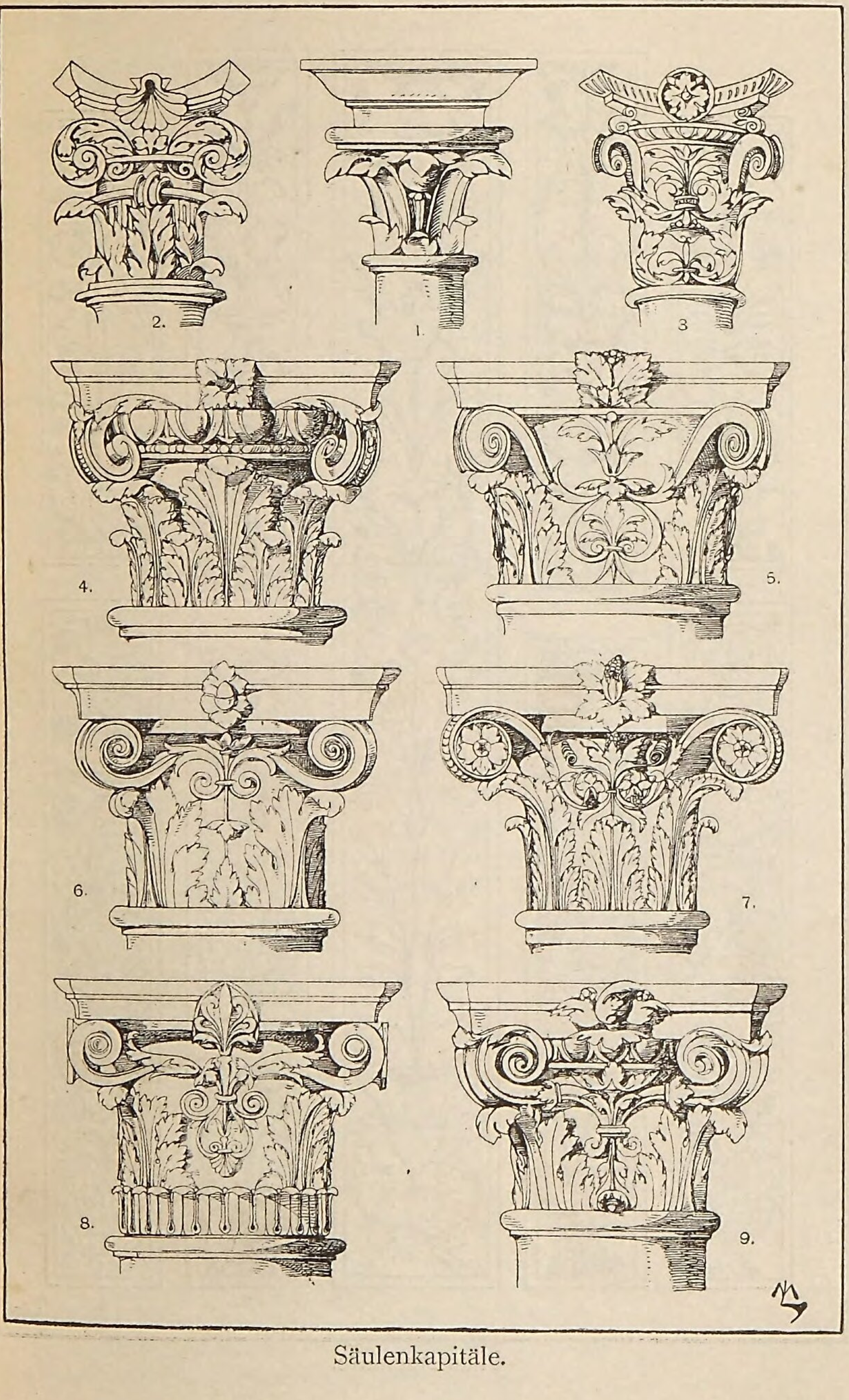
Säulenkapitäle.



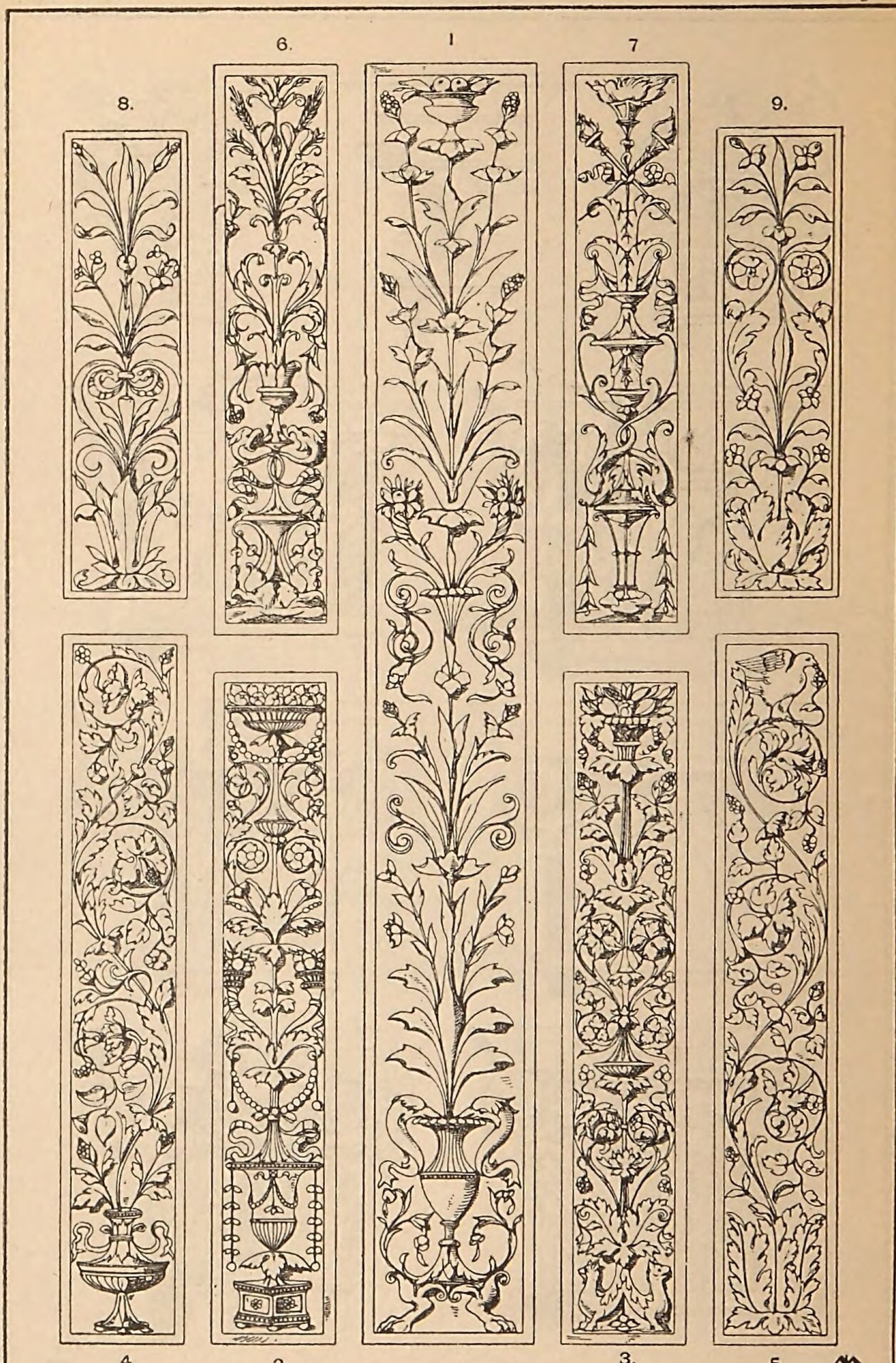
Säulenkapitäle.



Säulenkapitäle.



Säulenkapitäle.



Pilasterschäfte.

Tafel 130.

1. Renaissance-Säulenkapitäl von einer Handzeichnung Holbeins. (Guichard.)

2—3. Renaissance-Säulenkapitäle nach Entwürfen von Heinrich Vogtherr. (Hirth.)

4. Kompositkapitäl. Italienische Renaissance.

5. Säulenkapitäl vom Palazzo Scrofa in Ferrara. Ital. Renaissance.

6. Säulenkapitäl. Italienische Renaissance. Von einem Grabmal in Sta. Maria del popolo in Rom. Sansovino.

7. Säulenkapitäl. Italien. Renaissance. Palazzo Zorzi in Venedig.

8. Modernes Säulenkapitäl vom städtischen Bad in Karlsruhe. Architekt Durm.

9. Modern-französisches Säulenkapitäl. Vaudevilletheater in Paris. Architekt Magne.

Pilasterschäfte. (Tafel 131.)

Der Schaft des Pilasters oder Wandpfeilers bleibt in vielen Fällen unverziert. Eine Verjüngung nach oben wie bei der Säule findet in der Regel nicht statt; unzulässig ist die Verjüngung, wenn eine Verzierung durch Kannelierung erfolgt. Häufig wird der Pilaster gegliedert, gewöhnlich in 2 Teile, von denen der untere $^1/_3$, der obere $^2/_3$ der Höhe einnimmt. Wo eine ornamentale Verzierung erfolgt, nimmt dieselbe den Charakter einer langgestreckten, vertieften Füllung an, die von einer Kehle oder anderen einfachen Profilen umrahmt erscheint. Die Ornamentation kann dreierlei Art sein; erstens: es wird ein aufsteigendes Pflanzenmotiv verwendet, welches symmetrisch oder nach Form der Wellenlinie aus Akanthuskelchen, Vasen u. a. empor wächst; hierbei sind figurale Zuthaten von tierischen und menschlichen Gestalten nicht selten; zweitens: die Füllungen ordnen sich in der Form von Gehängen, gebildet aus Blumen, Früchten, Trophäen, Wappenschildern etc. an, unterbrochen durch Schleifen und fliegende Bänder, wobei Rosetten, Ringe, Löwenköpfe u. ähnl. als Aufhängepunkt dienen; drittens: die Füllung trägt den Charakter der Flächendekoration ohne Rücksicht auf ein Oben und Unten, ein Motiv, welches speziell in der deutschen Renaissance Anwendung findet.

Von den genannten drei Verzierungsarten ist die erstere die meist benutzte und vom stilistischen Standpunkte die entsprechendste. Von antiken Beispielen ist wenig auf uns gekommen; das Mittelalter verwendet den Wandpfeiler im vorstehenden Sinn kaum; um so reicher ist die Renaissance an derartigen Beispielen. Chorgestühle, Altäre, Grabmäler sind ohne Pilaster kaum zu finden. Unsere Tafel giebt eine kleine Auswahl aus dem reichlichen Material, sämtliche die ersterwähnte Verzierungsweise repräsentierend.

Tafel 131.

1. Pilasterornament. Ital. Renaissance.
2—5. Pilasterfüllungen. Ital. Renaissance. Aus Sta. Maria dei Miracoli in Venedig.
6—7. Pillasterfüllungen. Ital. Renaissance. Von Benedetto da Majano.
8—9. Moderne pilasterartige Füllungen im Stile der italienischen Renaissance.

Pilasterkapitäle. (Tafel 132—134.)

Die Bildung des Pilasterkapitäls folgt im allgemeinen derjenigen des Säulenkapitäls und überträgt die Formen des letzteren gewissermafsen vom Runden in die Ebene. Diese Behauptung gilt bezüglich der Renaissanceperiode für das dorische, ionische und korinthische, bezüglich der Antike eigentlich nur für das letztgenannte Kapitäl.

Das dorische Pilasterkapitäl bildet sich, indem unter der Abakusplatte sich ein oder mehrere Blattwellen oder Eierstäbe hinziehen, die an den Ecken mit Palmetten oder Akanthusblättern maskiert werden. Unter diesem eigentlichen Teil des Kapitäls pflegt ein mehr oder weniger hoher Hals angeordnet zu werden, verziert mit Rosetten oder mit Ornamenten nach Art der fortlaufenden krönenden Endigungen (Taf. 132. 1). An modernen Kapitälen dieser Ordnung finden sich auf dem Hals wohl auch kurze Kanneluren (Taf. 134. 7); die Kapitälmitte erhält nicht selten einen weiteren Schmuck durch Aufsetzung von Masken, Emblemen etc. (Taf. 134. 7 u. 8).

Während die Renaissance die Form des ionischen Säulenkapitäls beinahe unverändert für den Pilaster verwendet (Taf. 144. 4), bildet die Antike für diese Ordnung ein Pfeilerkapitäl, welches nach seiner Form den trivalen Namen „Kanapee-Kapitäl" erhalten hat (Taf. 132. 2).

Die zahlreichsten, mannigfaltigsten und schönsten Pilasterkapitälbildungen finden sich in der korinthischen Ordnung. Profilierung und Hauptanordnung sind wie beim zugehörigen Säulenkapitäl. Jedoch zeigt das Pilasterkapitäl bei gleicher Höhe meist eine gröfsere Breite. Eine Reihe von Akanthusblättern umkleidet den untern Teil, wobei sich dieselbe allerdings oft auf die zwei die Voluten stützenden Eckblätter beschränkt. Die Voluten sind der mannigfaltigsten Art und werden dann und wann durch Füllhörner, Delphine, Chimären und anderes ersetzt (Taf. 132. 8 und 133. 5). Auf der Mittelaxe des Kapitäls entwickeln sich symmetrische Akanthus- oder Palmettenornamente, Vasen und Fruchtgehänge etc. Die Mitte der Abdeckplatte zieren Blumen und Blattkelche (Taf. 132. 4—8), Masken (Taf. 133. 4, 5, u. 8) u. a. m. Besondere Halsbildungen am korinthischen Kapitäl sind selten (Taf. 133. 7). Die an antiken Beispielen unten

hinlaufenden Eierstäbe (Taf. 132. 4—5) sind Reminiscenzen an die dorische Bildung, so dafs derartige Formen ebenfalls als eine Art von Kompositkapitälen gelten können.

Tafel. 132.

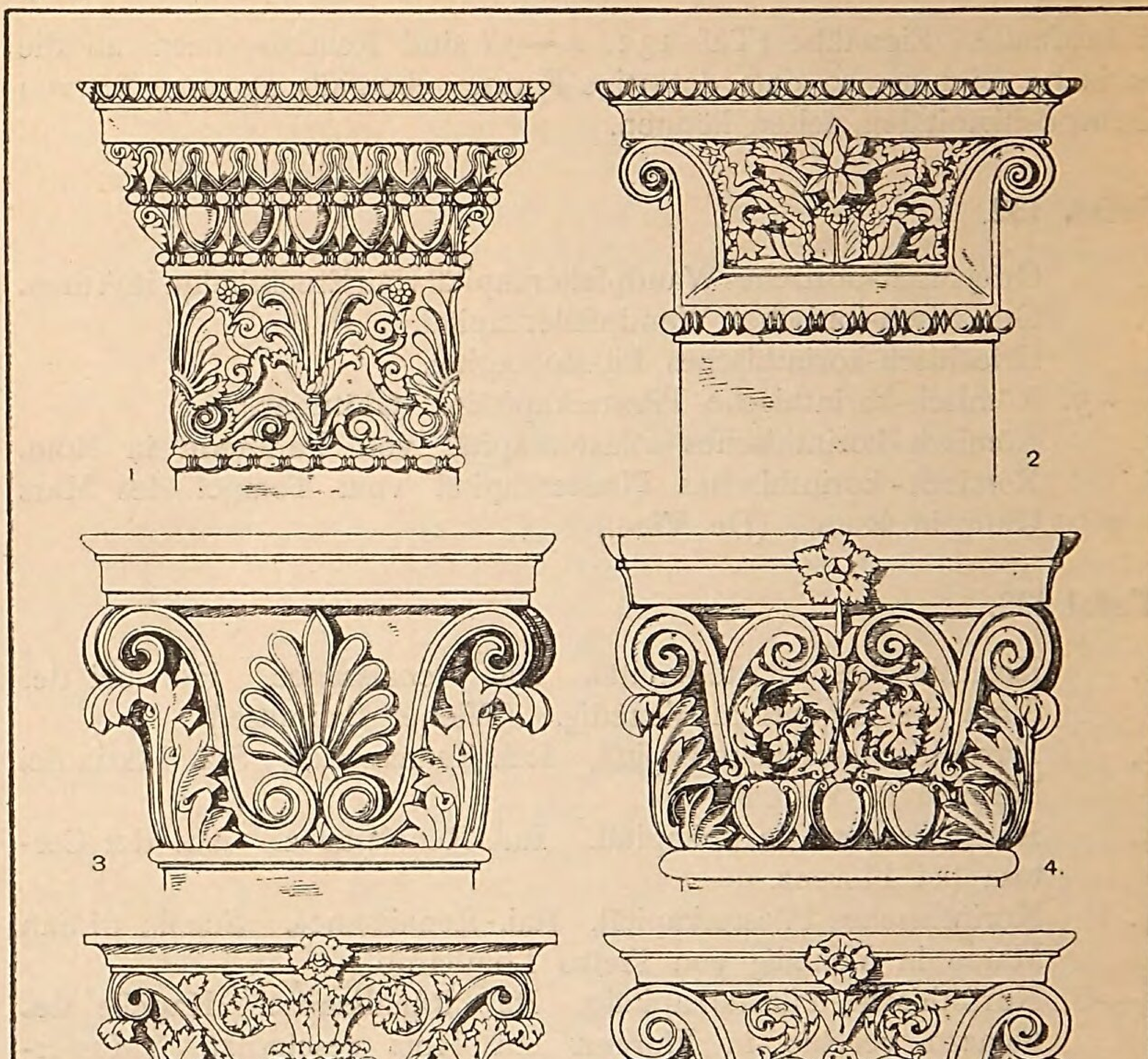
1. Griechisch-dorisches Wandpfeilerkapitäl vom Erechtheion in Athen.
2. Griechisch-ionisches Wandpfeilerkapitäl.
3. Griechisch-korinthisches Pilasterkapitäl.
4—5. Römisch-korinthische Pilasterkapitäle. (Böttiger.)
7. Römisch-korinthisches Pilasterkapitäl vom Pantheon in Rom.
8. Römisch-korinthisches Pilasterkapitäl vom Tempel des Mars Ultor in Rom. (De Vico.)

Tafel 133.

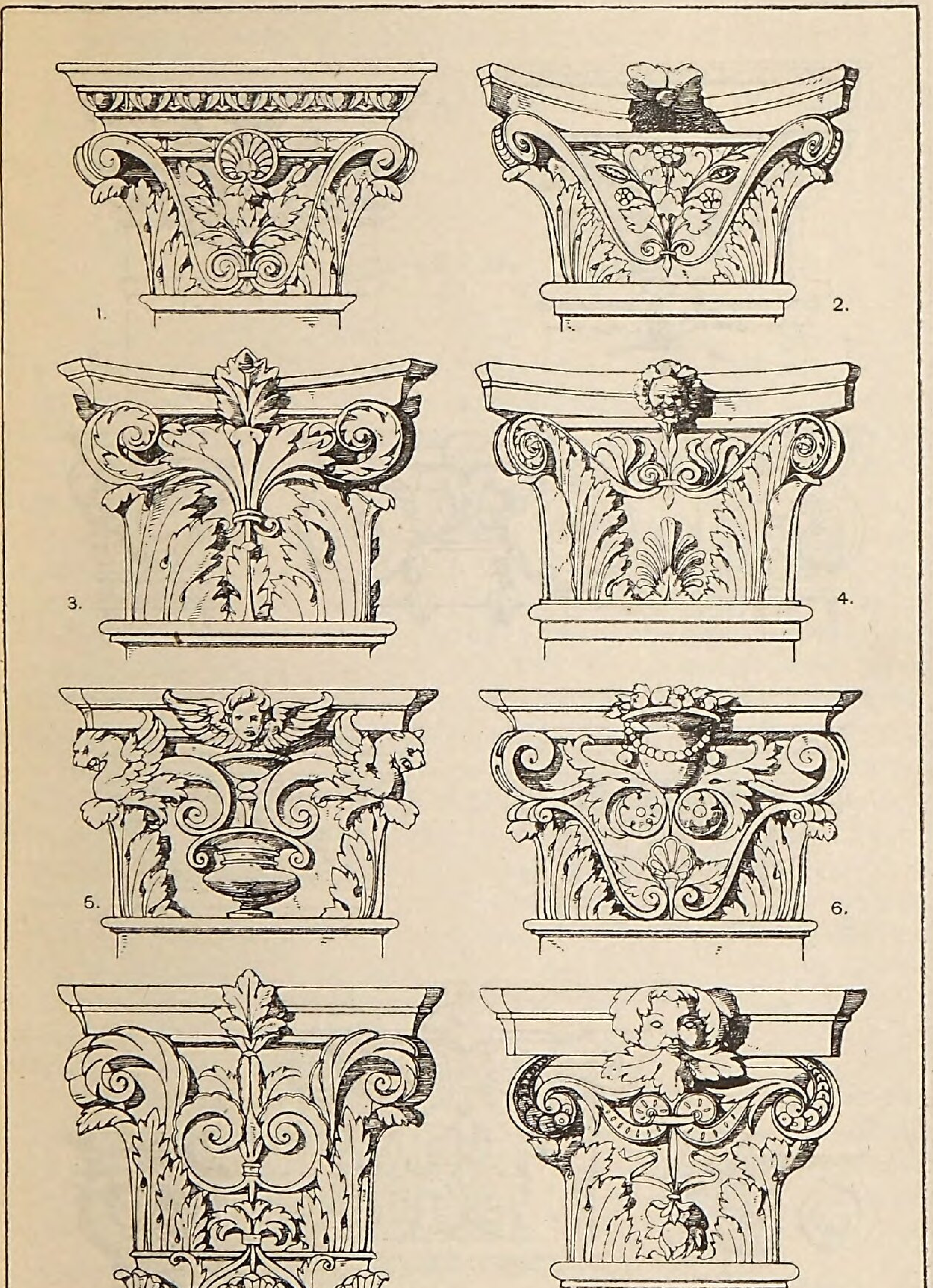
1. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Hof bei der Scala dei Giganti in Venedig. (Wiener Bauhütte.)
2. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Sta. Maria dei Miracoli in Venedig.
3. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Aus der Certosa bei Florenz.
4. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Scuola di San Marco in Venedig von Pietro Lombardo.
5—6. Korinthische Pilasterkapitäle. Ital. Renaissance. Kapelle des Palazzo vecchio in Florenz. In Holz geschnitzt. (Musterornamente.)
7. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance.
8. Korinthisches Pilasterkapitäl. Französ. Renaissance. Vom Grabmal Louis XII. in St. Denis.

Tafel 134.

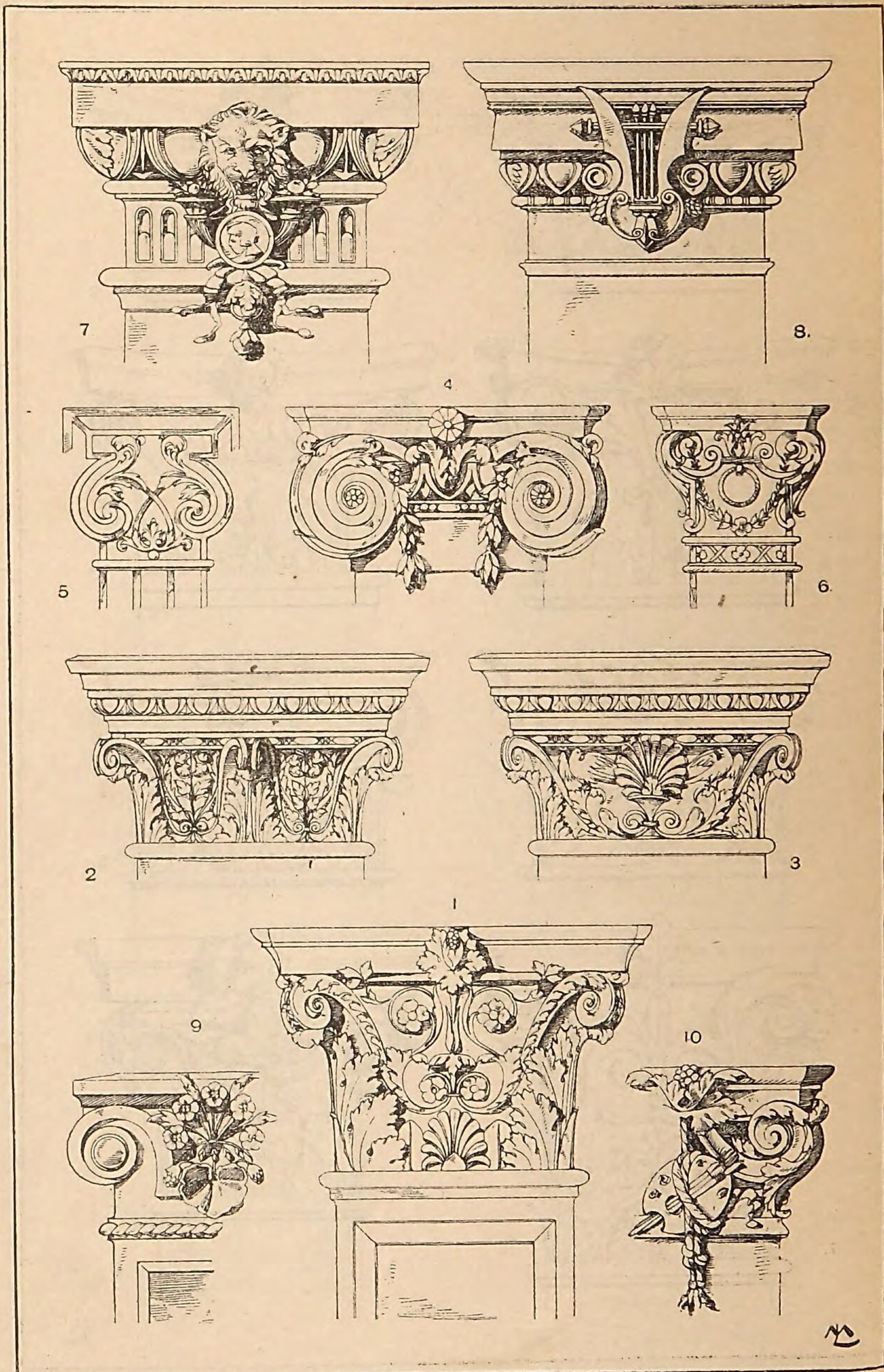
1. Korinthisches Pilasterkapitäl. Ital. Renaissance. Portal von San Michele in Venedig.
2—3. Korinthische Pfeilerkapitäle. Ital. Renaissance. Dogenpalast in Venedig.
4. Ionisches Pilasterkapitäl. Französische Renaissance. (Lièvre.)
5. Schmiedeisernes Kapitäl von einem Gitter im Schlofs zu Athis-Mons. Französisch. 17. Jahrhundert.
6. Schmiedeisernes Kapitäl nach Jean Berain. Französisch. 17. Jahrhundert. (Raguenet.)
7. Modern-dorisches Pilasterkapitäl vom Hause Spinn & Mencke in Berlin. Architekten Kayser & v. Grofsheim.
8. Modern-dorisches Pilasterkapitäl von der neuen Oper in Paris. Architekt Garnier.



Pilasterkapitäle.



Pilasterkapitäle.



Pilasterkapitäle.

9. Modern-ionisches Pilasterkapitäl aus der Rue Dieu in Paris. Architekt Sedille.
10. Modern-korinthisches Pilasterkapitäl von einem Maleratelier in Paris. Bildhauer Bloche.

Kandelaberfüſse. (Tafel 135.)

Der Kandelaber spielt im antiken Haushalt und Kultus als Beleuchtungsgerät eine bedeutende Rolle. Dem Hausgebrauche dienten vorherrschend schlanke zierliche Bronzekandelaber, dem Kultus mehr jene groſsen Prunkkandelaber aus Marmor. Gleich der Säule besteht der Kandelaber aus 3 natürlichen Teilen: dem Fuſs, dem Schaft, und dem Kapitäl oder Kelch.

Der Fuſs des Kandelabers wird, um dem letztern die erforderliche Standfestigkeit zu sichern, verhältnismäſsig groſs angelegt und verzweigt sich in 3 Einzelfüſse, die sich wie die Spitzen eines regelmäſsigen Dreiecks verteilen. Als Einzelfuſs wird die Tierklaue, und zwar die des Hinterfuſses, benutzt. Die Klauen ruhen nicht selten auf Kugeln oder Scheiben (Taf. 135. 6). Der Übergang zum Schaft erfolgt durch einen doppelten Blattkelch, dessen Blätter einerseits aufstrebend den Stamm umkleiden, anderseits mit der Richtung nach abwärts die Verbindung der 3 Einzelfüſse maskieren (Taf. 135. 1 u. 5). An reichern Beispielen arrangiert sich zwischen je 2 Einzelfüſse ein zierliches Palmettenanthemion (Taf. 135. 2 u. 3). Ausnahmsweise verschwindet die Tierklaue auch im Rachen einer Tiermaske (Taf. 135. 6). An Stelle des Doppel-Blattkelches und der Anthemien, die dann in Wegfall kommen, tritt hin und wieder eine kreisrunde, profilierte und verzierte Scheibe. Auch verlängert sich wohl der Kandelaberschaft über den Fuſsansatz hinaus nach unten hin in der Gestalt eines Knopfes, der jedoch nicht bis zur Erde reicht.

Die Fuſsbildung der marmornen Prunkkandelaber konnte selbstverständlich die zierlichen Formen und die Teilung in Einzelfüſse, wie sie für das Material der Bronze so geeignet erscheinen, nicht direkt verwenden, dagegen finden sich Reminiscenzen in der Beibehaltung des dreieckigen Grundrisses, der reduzierten Tierklauen, des Doppel-Blattkelches u. s. w. (Taf. 135. 8).

Tafel 135.

1. Fuſs eines antiken Bronzekandelabers. Im Museum zu Neapel.
2. „ „ „ „ „ (Bötticher.)
3. „ „ „ „ „ In den Studj publici in Florenz. (Weiſsbach u. Lottermoser.)

4—5. Füſse antiker Bronzekandelaber im Museum zu Neapel.

6.—7. Klauen von antiken Kandelaberfüſsen. Der erstere gefunden in den Ruinen von Pästum, der andere z. Z. im Museum zu Neapel.
8. Fuſs eines römischen Marmorkandelabers.
9. Fuſs eines Renaissancekandelabers. Handzeichnungensammlung der Uffizien in Florenz.

Kandelaberschäfte. (Tafel 136.)

Die Schaftverzierung des antiken Bronzekandelabers ist einfach und besteht in Riefeln oder Kanneluren, hin und wieder in naturalistischen Knospen- und Blattansätzen.

Um so reicher gestaltet sich die Ornamentation des antiken Prunkkandelabers. Es erfolgt eine Gliederung in verschiedenartig geschmückte Cylinderzonen (Taf. 136. 2) oder es wechseln Einziehungen und Ausbauchungen ab und geben dem Schaft einen reicher profilierten Umriſs (Taf. 136. 1). Glatte und kannelierte Teile wechseln mit Blattwerk und figuralem Schmuck, die aufstrebende Ornamentik wird mit Trophäen und Fruchtgehängen etc. unterbrochen. In der richtigen Verteilung liegt die glückliche Wirkung. Die Häufung gleicher Massen und gleicher Formen wirkt langweilig.

Nicht nur die Antike, sondern auch die Renaissance, speziell die italienische, hat uns eine Reihe mustergültiger Kandelaberbildungen überliefert, von denen unsere Tafel einige Beispiele wiedergiebt.

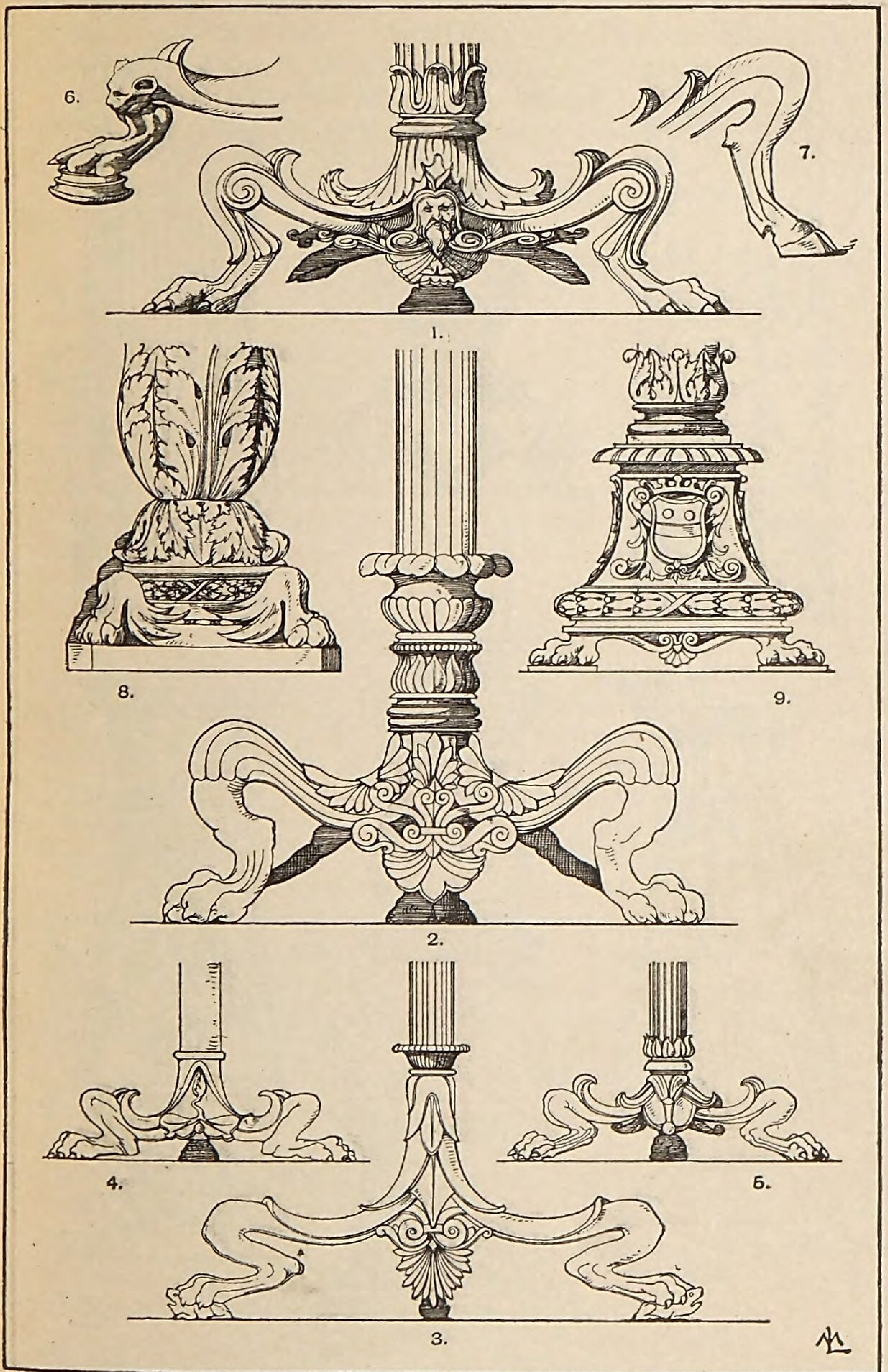
Tafel 136.

1. Schaftpartie eines römischen Marmorkandelabers.
2. " " " " " "
3. Antiker Kandelaberschaft nach Bötticher.
4. Schaftverzierung von einem der Mattenträger auf dem Markusplatze in Venedig. Bronze. Ital. Renaissance.
5. Kandelaberartiger Fuſs eines Weihwasserbeckens im Dom zu Pisa. Ital. Renaissance.
6. Schaftverzierung. Ital. Renaissance. Badia bei Florenz.

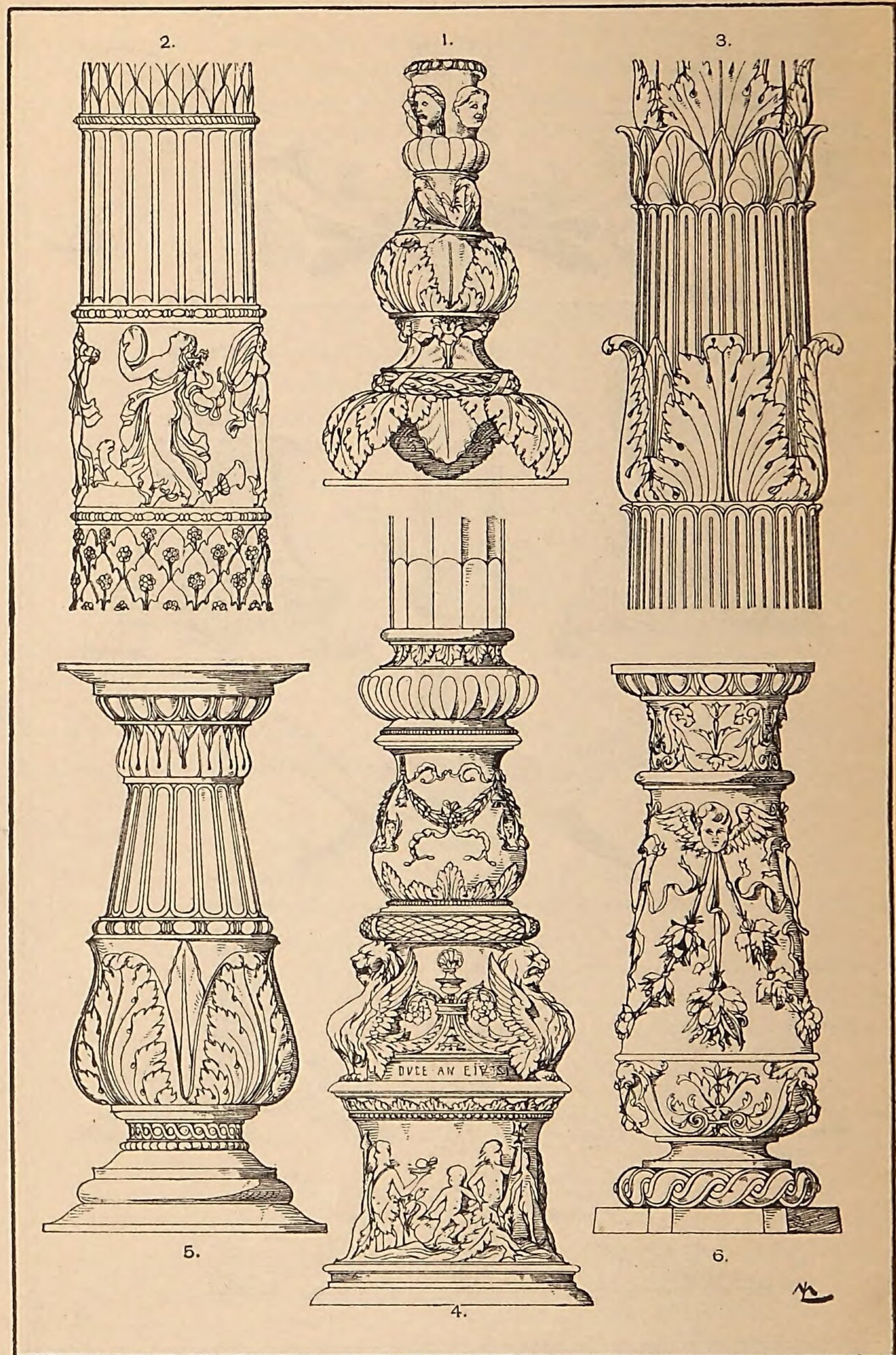
Kandelaberkelche. (Tafel 137.)

Je nachdem der Kandelaber zur Aufnahme einer Lampe oder einer Kerze bestimmt ist, wird sein Oberteil einen teller- oder kelchförmigen Charakter annehmen. Die antiken Bronzekandelaber zeigen durchschnittlich die Bildung kelchartiger Vasen, d. h. die sog. Kraterform (Taf. 137. 1—5).

Die Profilierung derselben, sowie die Ornamentation der Einzel-



Kandelaberfüſse.



Kandelaberschäfte.

formen ist mustergültig. Seltener ist die Einschiebung wirklicher Kapitäle oder figuraler Träger (Taf. 137. 6).

Die antiken Marmorkandelaber endigen meistens teller- oder schalenförmig (Taf. 137. 7); ebenso die zur Aufnahme von Kerzen bestimmten Kandelaber der Renaissance. Hier wird die Kerze jedoch vielfach nicht in eine cylindrische Vertiefung eingeschoben, sondern auf einen konischen Dorn aufgesteckt.

Bezüglich der Verzierung der einzelnen Kandelaberbestandteile vergleiche auch die betreffenden Tafeln der Abteilung III, Gruppe Geräte.

Tafel 137.

1—6. Kelche antiker Bronzekandelaber im Museum zu Neapel.
7. Ober-Ende eines römischen Marmorkandelabers.
8. Ober-Ende eines Renaissancekandelabers. Nach einer Handzeichnung in den Uffizien in Florenz.

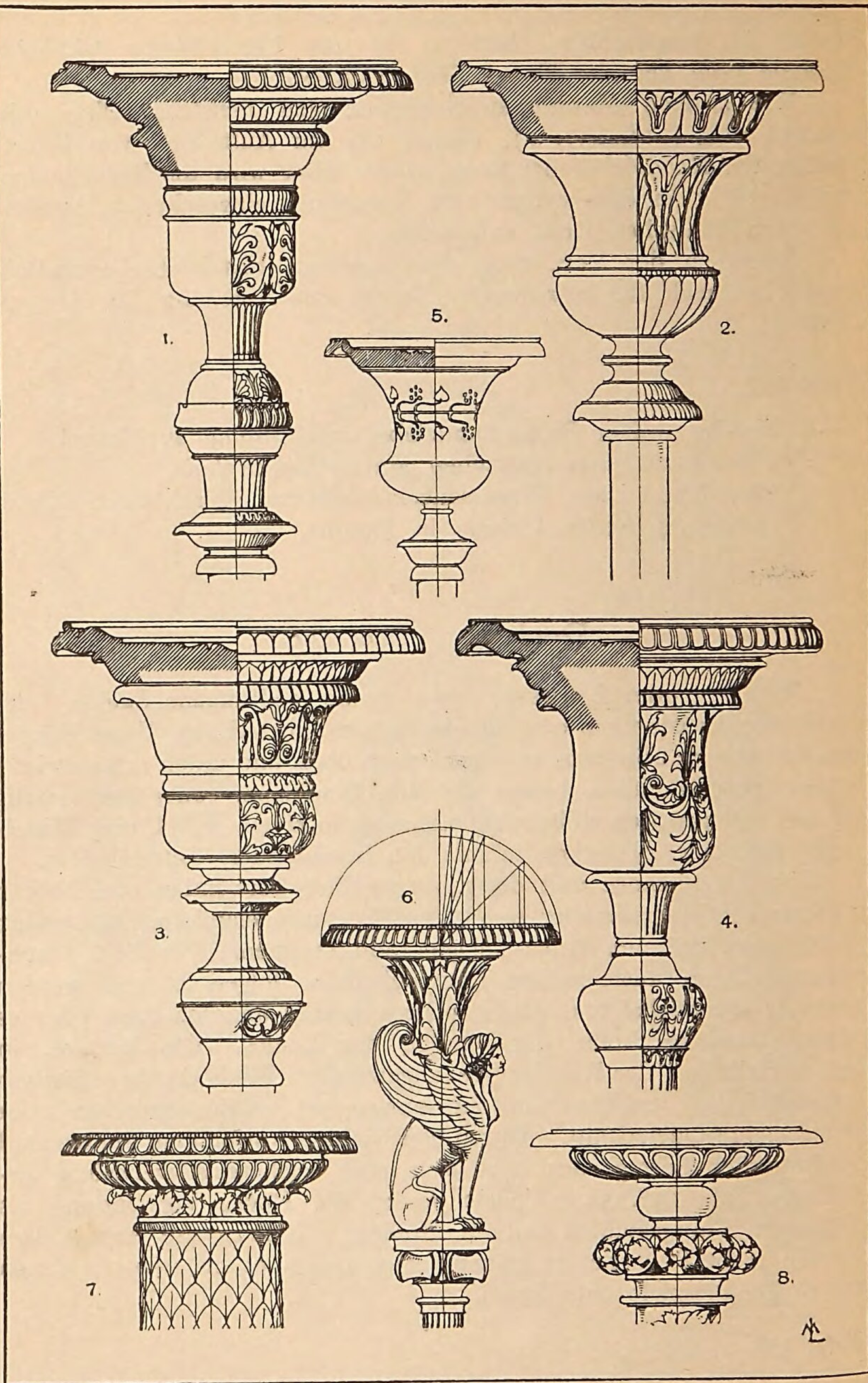
Docken. (Tafel 138.)

Docken oder Baluster sind kleine gedrungene Säulen oder Pfeiler von kreisrundem oder quadratischem Querschnitt. Diese Körper sind teils nur zur Mittelaxe, teils auch nach oben und unten symmetrisch, in den meisten Fällen bauen sie sich kandelaber- oder hermenartig auf und zerlegen sich stilistisch genommen in einen Sockel, eine Mittelpartie und eine Abdeckplatte mit den betreffenden Untergliedern.

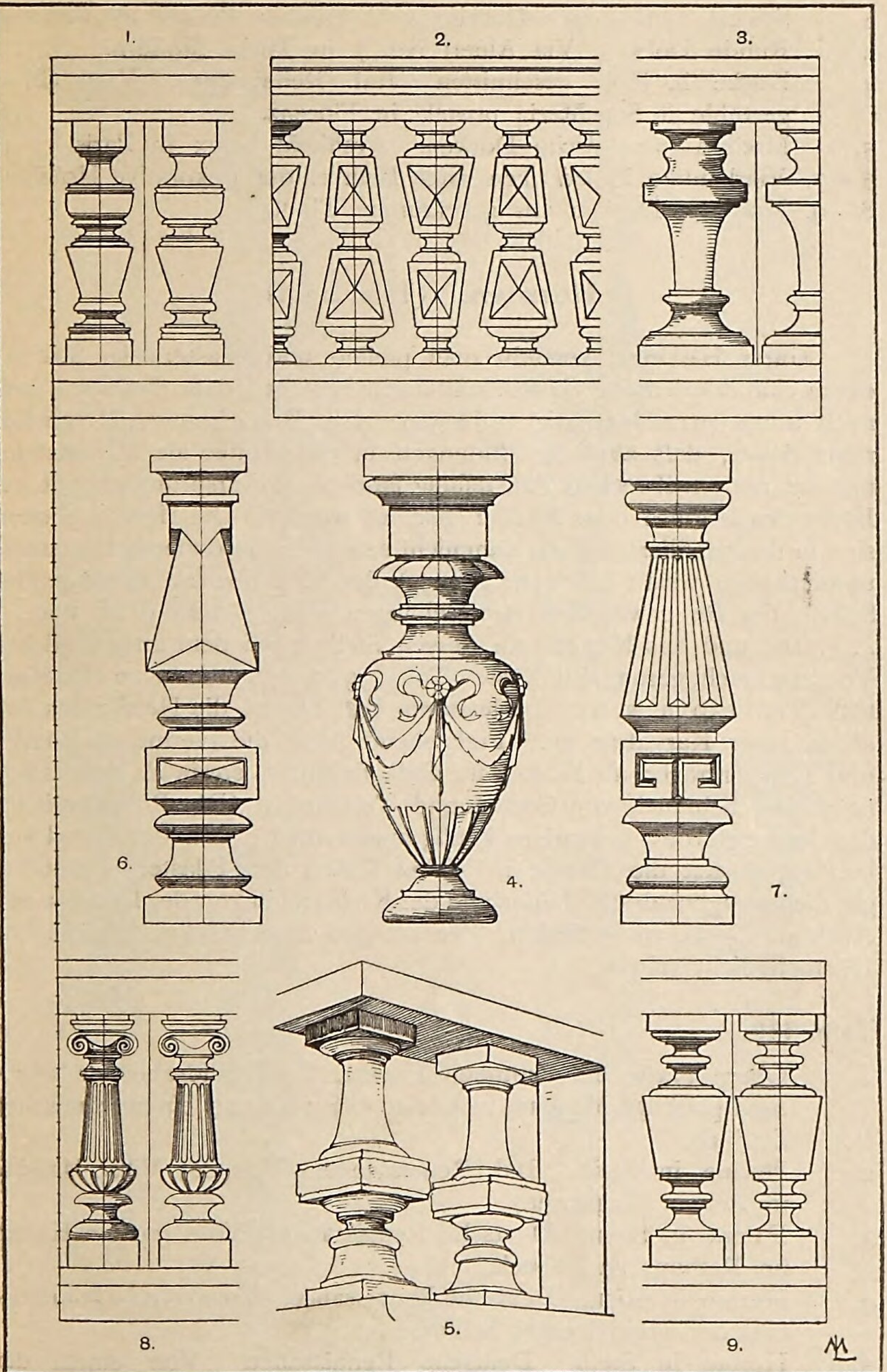
Die Renaissance und die moderne Zeit verwenden die Docken reihenweise nebeneinander gestellt zu Brüstungsgeländern, Balustraden für Rampen, Balkone, Attika-Anlagen und Treppen. Wo die Dockenstellungen dem ansteigenden Treppenlauf zu folgen haben, werden entweder die Sockel und Abdeckplatten schräg angeschnitten oder es folgen sämtliche Profile der Schräge des Laufes. Die letztere, in den Verfallstilen der Renaissance angewendete Methode, ist stilistisch ungerechtfertigt und überhaupt nur anwendbar bei quadratischem oder rechteckigem Querschnitt. Durch gleichzeitige Anwendung runder und quadratischer Formglieder läfst sich eine reichere Abwechslung erreichen (Taf. 138. 5). Einzeln findet die Docke Verwendung als Träger an Chorgestühlen und am Mobiliar. Eine grofse Anzahl von Docken giebt Raguenet in seinen „Documents et materiaux“, denen wir einige Beispiele entnehmen.

Tafel 138.

1. Vierkantige Docke. Ital. Renaissance. Von der Kirche Sta. Maria della Salute in Venedig.



Kandelaberkelche.



Docken.

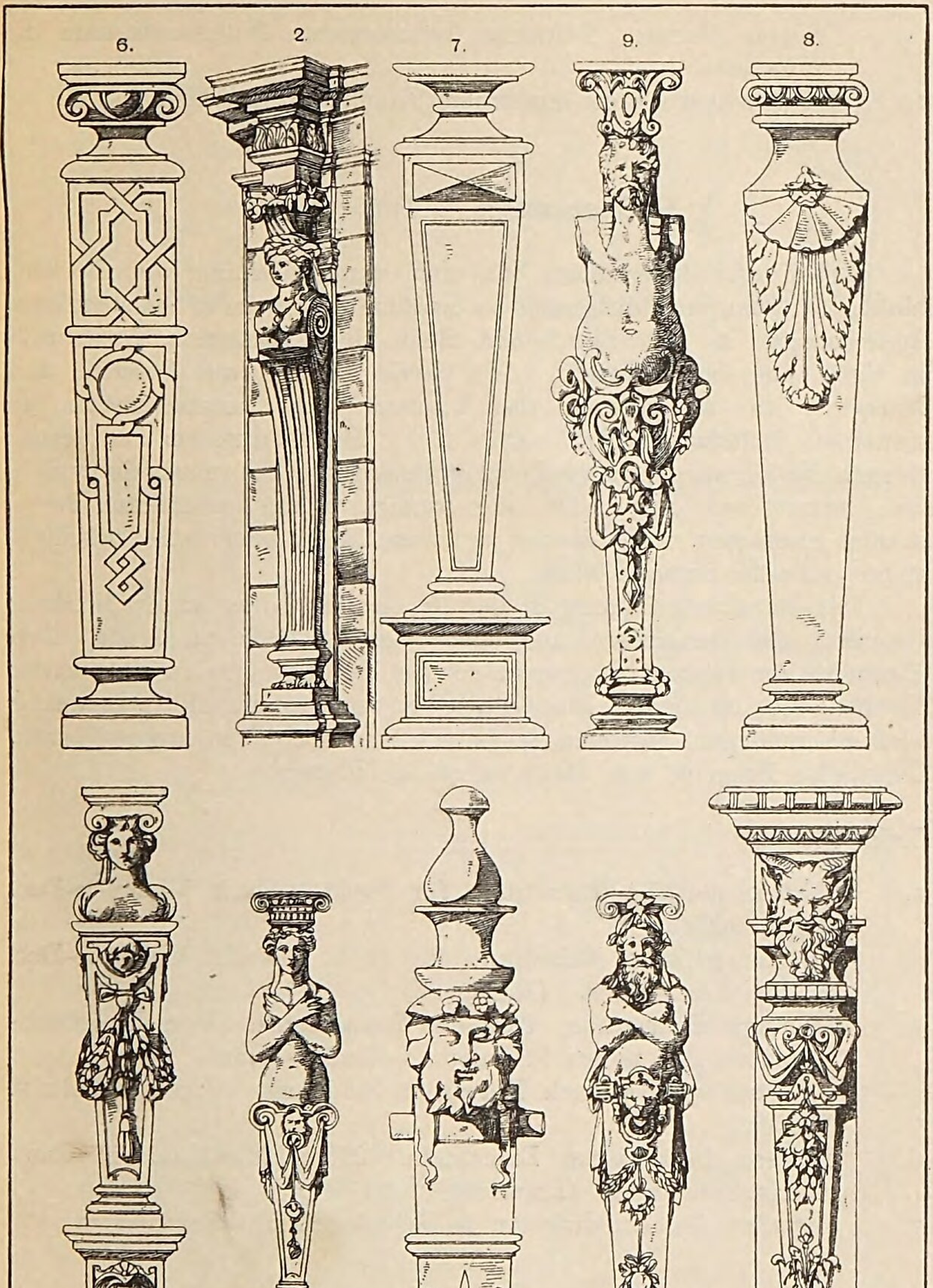
2. System vierkantiger Docken vom Palazzo Pesaro in Venedig.
3. Runde Docke. Via Alfieri No. 7 in Turin. Modern.
4. Docke in Holz geschnitten. Ital. Renaissance. Vom Chorgestühle in Sta. Maria novella in Florenz.
5. Modern französische Docken. Architekt Roux in Paris.
6—7. Vierkantige Holzdocken nach Bethke, der dekorative Holzbau.
8—9. Moderne Docken aus gebranntem Thon.

Hermen. (Tafel 139.)

Unter Hermen versteht man pfeiler- und pilasterartige Stützen, deren charakteristische Grundform darin besteht, dafs dieselben sich nach unten pyramidenartig verjüngen. Die Bezeichnung „Hermen“ rührt daher, dafs ähnliche Bildungen in der Antike als Meilensteine und zu andern Zwecken Aufstellung fanden und ursprünglich mit der Büste des Hermes oder Merkur gekrönt wurden. Die Herme gliedert sich in den profilierten Fufs, dem nicht selten ein besonderes Postament unterschoben wird (Taf. 139. 3. u. 7.), den sich abwärts verjüngenden Schaft, der für gewöhnlich mit Gehängen verziert wird (Taf. 139. 3. 4. 5. 10) und das Kapitäl, an dessen Stelle nach dem ursprünglichen Vorgang auch gerne eine Büste (Taf. 139. 1—3), oder eine Halbfigur tritt (Taf. 139. 4. 5. 9). Im letzteren Fall nimmt die Herme das Ansehen einer Karyatide an. Freistehend dient die Herme als Büsten- und Lampenträger, als Pfosten für Geländergitter, sowie als dekorativer figürlicher Schmuck von Gärten und Terrassen. (Die Rokokozeit hat das letztere Motiv besonders häufig angewendet.) Mit der Wand verbunden, ersetzt die Herme in vielen Fällen den Pilaster. Besonders gilt dies bezüglich des Mobiliars und der Kleinarchitektur der Renaissance. Auch am Gerät, an Dreifüfsen, Feuerzangen, Siegelstöcken u. a. m. sind Hermen nicht selten.

Tafel 139.

1. Obere Partie einer antiken Herme. Zum Hildesheimer Silberfund gehörig. Museum in Berlin. Offenbar von einem römischen Dreifufs.
2. Herme in Stein. Ital. Renaissance. Von der Villa Massimi in Rom. (Raguenet.)
3. Herme in Stein. Deutsche Renaissance. Vom grofsen Kamin im Rathaus zu Lübeck.
4. Herme in Stein. Deutsche Renaissance. Vom Otto-Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses.
5. Herme in Stein. Deutsche Renaissance. Von einem der Markgrafendenkmäler in der Schlofskirche zu Pforzheim.
6—8. Hermen in Holz. Von Renaissancemöbeln.



Hermen.

9. Kleine Herme. Deutsche Renaissance. Nationalmuseum in München.
10. Herme von einem modernen Kamin. (Gewerbehalle.)

Balustraden. (Tafel 140.)

Aufser den Balustraden, die sich durch Reihung von Docken bilden, sind hauptsächlich noch zu erwähnen: die mehr selbständigen Anordnungen in durchbrochenem Stein, in ausgesägtem Holze und in Gufs- und Schmiedeisen. Die Gotik benutzt mit Vorliebe das Mafswerk, die Renaissance das Voluten- und Cartouchenwerk zu steinernen Balustraden (Taf. 140, 1 u. 3). Die Balustraden aus decoupiertem Holze, wie sie in der Holzarchitektur des Schweizerstils typisch sind, setzen sich aus mehr oder weniger reich konturierten Brettstreifen zusammen, wobei darauf zu achten ist, dafs auch die Zwischenräume hübsche Figuren bilden.

Die Balustradenbildung in Gestalt eiserner Gitter ist ein beliebter Gebrauch der Renaissance und aller folgenden Stile bis heute. Den Charakter der Stützen bringen jedoch nur die Motive mit aufstrebender Tendenz zum Ausdruck. Die Zulässigkeit von Ornamentformen, welche blofs als Füllungen auftreten, ist jedoch durchaus nicht ausgeschlossen. Zahlreiche Beispiele von Balustraden bei Raguenet.

Tafel 140.

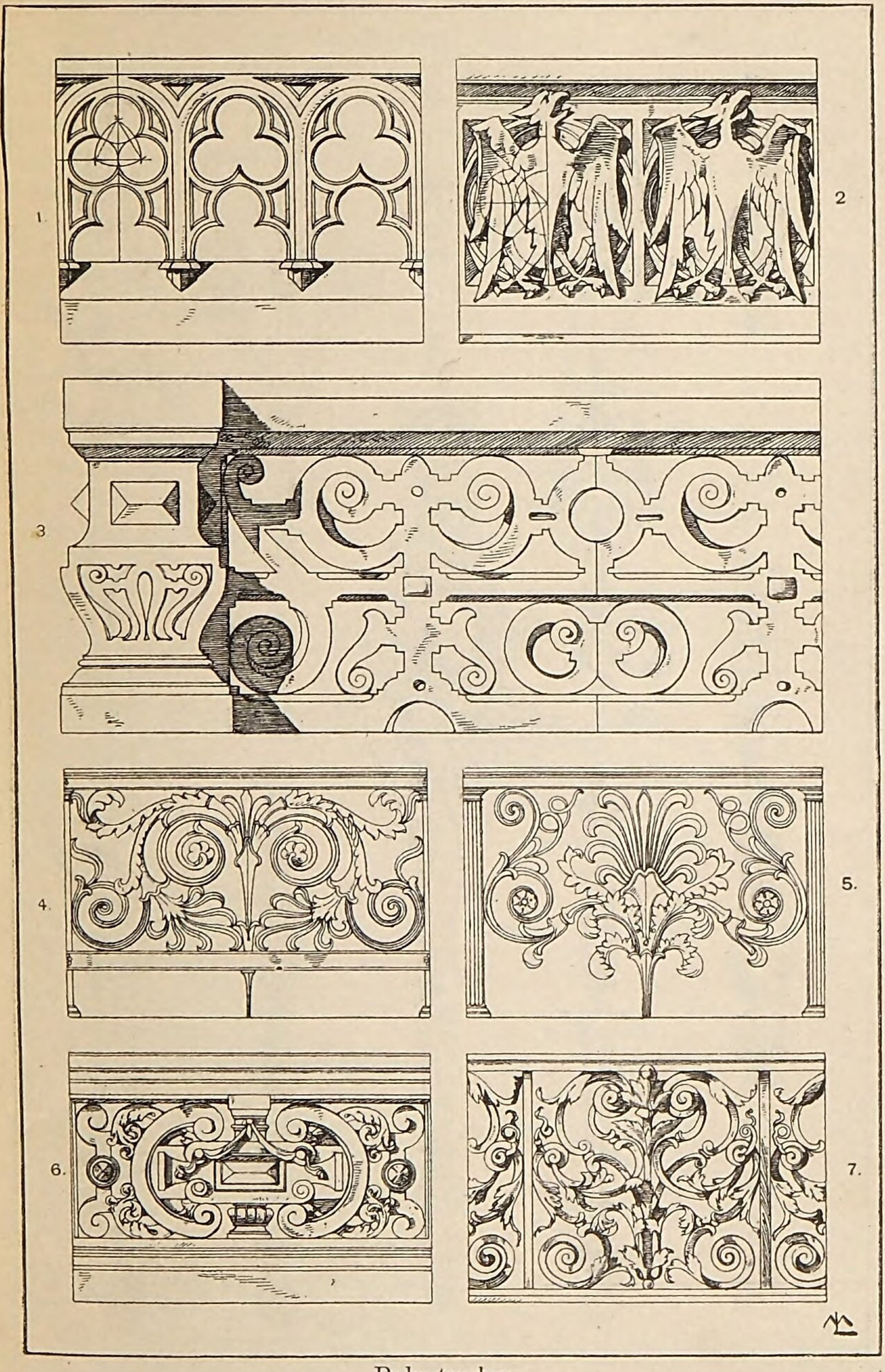
1. Modern-gotische Balustrade für Stein. Nach Viollet-le-Duc. (Raguenet.)
2. Modern-gotische Balustrade für Stein. Nach Viollet-le-Duc. Schlofs Pierrefonds. (Raguenet.)
3. Steinerne Balustrade. Deutsche Renaissance. Vom Dagobertstürmchen des neuen Schlosses in Baden-Baden.

4—5. Balustradengitter nach Entwürfen Schinkels. (Vorb. f. Fabr. u. Handw.)

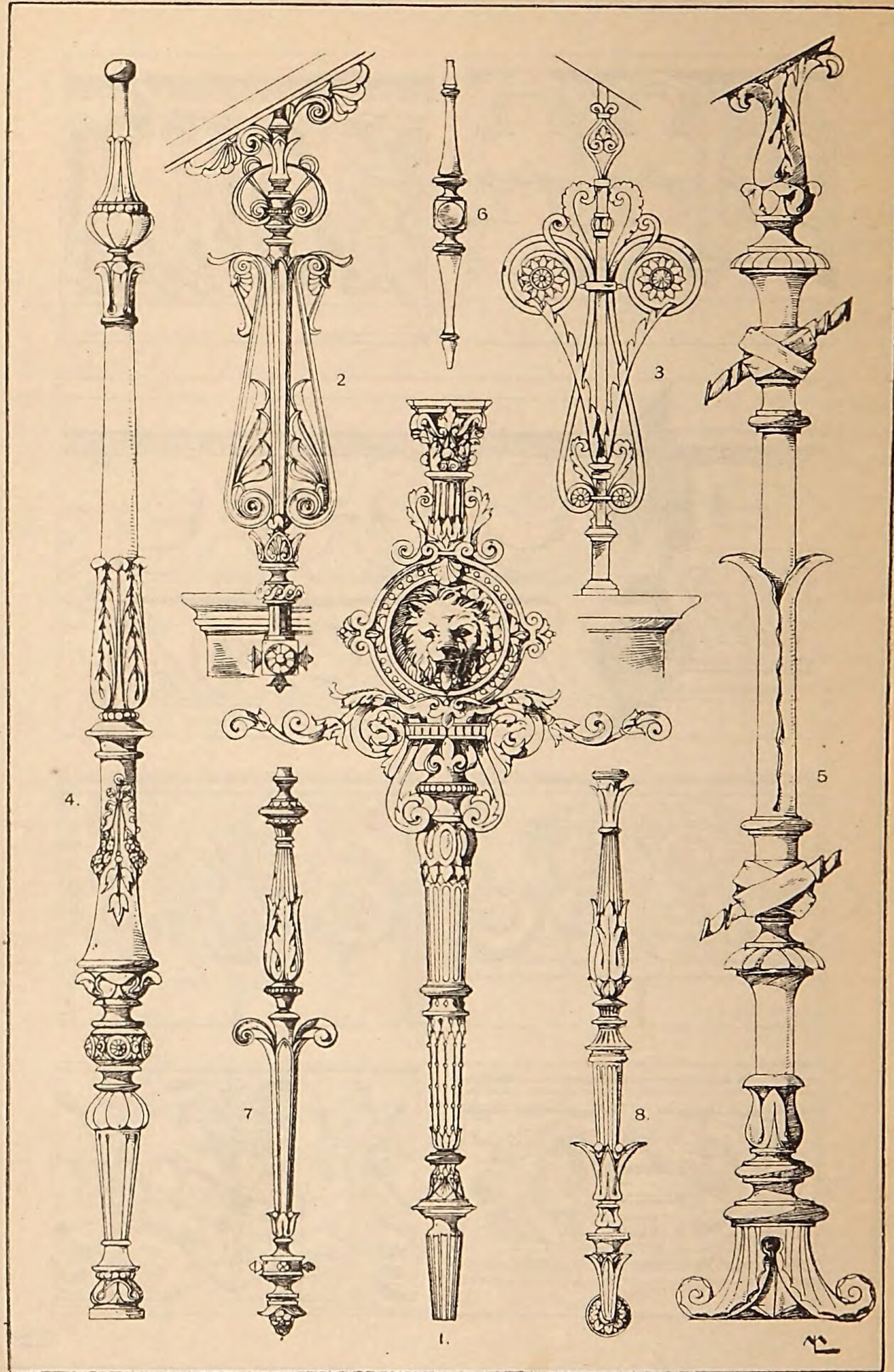
6. Modern-französische Balustrade. Hôtel Mirabaud in Paris. Architekt Magne. (Raguenet.)
7. Barockes Balustradengitter in Schmiedeisen. Französisch.

Geländerstäbe. (Tafel 141.)

Gewisse Arten von Geländern — und es sind das in erster Linie die Treppengeländer — werden durch Reihung einzelner Stäbe gebildet. Es tritt also hier an Stelle der robusten Docke der schlanke zierliche Stab.



Balustraden.



Geländerstäbe.

Während für jene das Material des Steins, der Terrakotta und des Holzes das gebräuchliche ist, haben wir uns den Geländerstab in Metall, in seinen einfachen Formen auch in Holz zu denken. Während in den letzten Jahrzehnten Gufseisen das vorherrschende Material war, greift man neuerdings wieder auf das bildsamere Schmiedeisen zurück. Nach der Wahl des Materials richtet sich die Ornamentik. Während die Schmiedeisentechnik den Stab durch die Zuthat von Ranken und Schnörkeln schmückt, zeigt der gegossene Stab Verzierungen in Flachrelief ungefähr in der für die Ausschmückung des Kandelaberschaftes geltenden Weise.

Kommt der Stab auf eine horizontale Ebene aufzustehen, so empfehlen sich Fufsbildungen nach Taf. 141, Fig. 3, 4 und 5; wird er seitlich an den Treppentrittköpfen befestigt, so ergeben sich Anordnungen, wie sie die Fig. 2, 7 und 8 zeigen. Wo das obere Ende die Handleiste zu stützen hat, können selbständige Lösungen nach Fig. 2 und 5 in Anwendung kommen. Als praktisch und allgemein anwendbar erweisen sich kugelige Knöpfe (Fig. 4).

Tafel 141.

1. Moderner Geländerstab für Metallgufs. Oberbaurat Leins in Stuttgart. (Gewerbehalle.)
2. Moderner Geländerstab für Metallgufs. Architekt von Hoven in Frankfurt. (Gewerbehalle.)
3. „ „ „ Schmiedeisen. (Gewerbehalle.)
4. „ „ „ Metallgufs.
5. „ „ von den Architekten Gropius und Schmieden.
6. Einfacher hölzerner Geländerstab.

7—8. Moderne Geländerstäbe für Metallgufs. Architekt von Hoven in Frankfurt.

Möbelfüfse. (Tafel 142.)

Die an den Holzmöbeln auftretenden Füfse lassen sich in zwei Arten teilen je nach Mafsgabe ihrer Höhenverhältnisse. Tische und Sitzmöbel zeigen hohe Füfse, niedrige dienen als Untersätze für Kastenmöbel aller Art.

Als allgemeines Schema gilt der dockenartige Rotationskörper, wie er auf der Drehbank erzeugt wird. Nebenher sind auch vierkantige Formen in Gebrauch.

Hohe Füfse werden häufig durch Ornamente in Holzschnitzerei geziert; die niedrigen bleiben gewöhnlich unverziert, was ihrem Charakter auch ganz wohl entspricht.

Für kleine Mobiliarstücke, wie Kassetten, kommen wohl auch Metallfüſse zur Verwendung.

Wo die Füſse auf den Boden zu stehen kommen, empfiehlt es sich, dieselben nach unten zuzuspitzen (Taf. 142. 5—10); wo sie auf Podien etc. aufstehen und ein häufiges Verschieben nicht nötig wird, erhalten sie besser einen Sockel (Fig. 1). Neuerdings ist das Anbringen von Metallrollen hauptsächlich für Klaviere und schwere Sitzmöbel in Gebrauch gekommen.

Tafel 142.

1. Moderner Möbelfuſs. Architekt Boerner. (Schwenke, Möbel- und Zimmereinrichtungen.)
2. „ „ Architekt Ziem. (Schwenke.)
3. „ „ Architekt Th. Müller. (Schwenke.)
4. „ „ (Schwenke.)

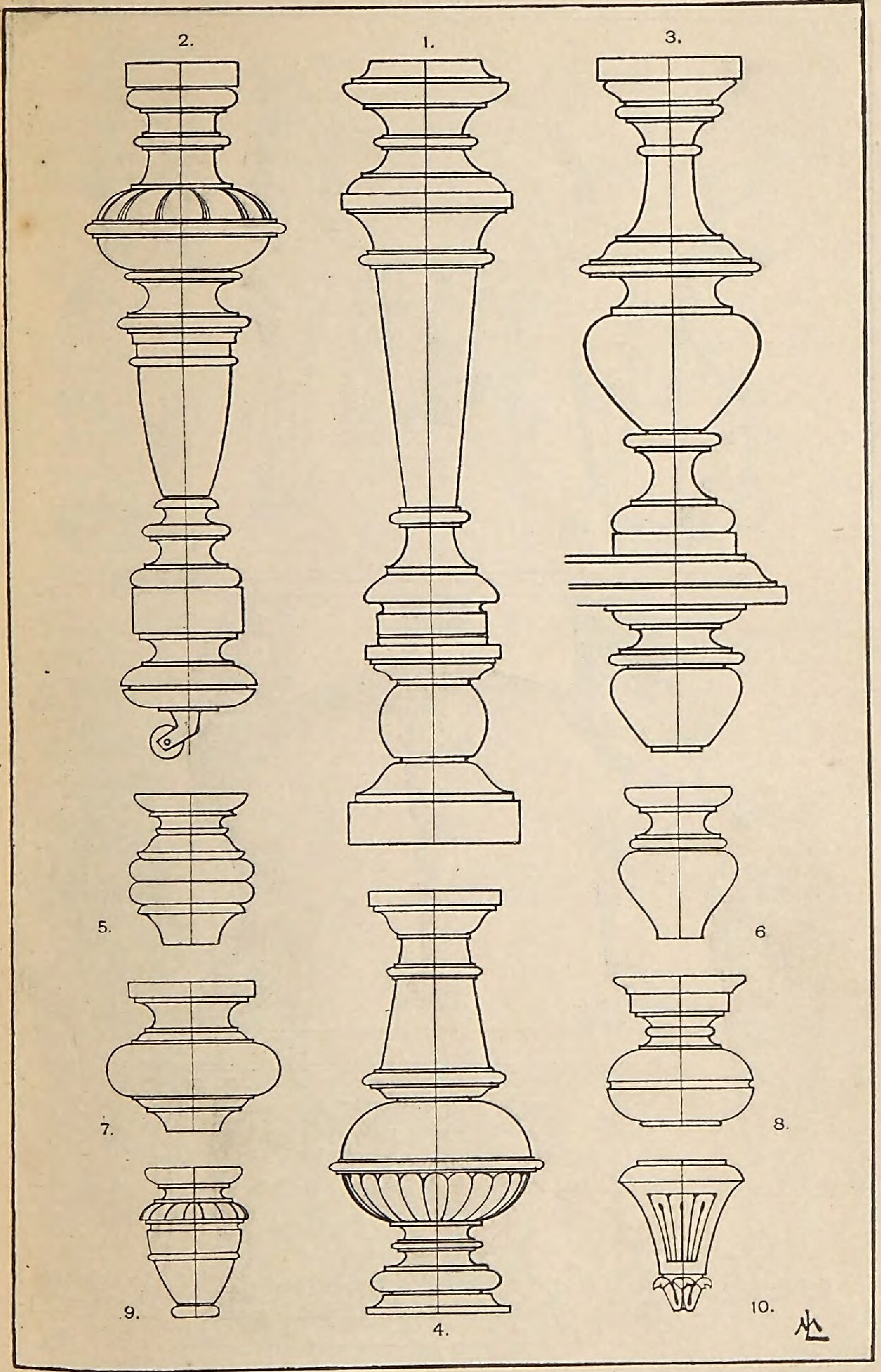
5—10. Verschiedene Möbelfüſse nach alten Motiven.

Trapezophoren. (Antike Tischfüſse. Taf. 143—144.)

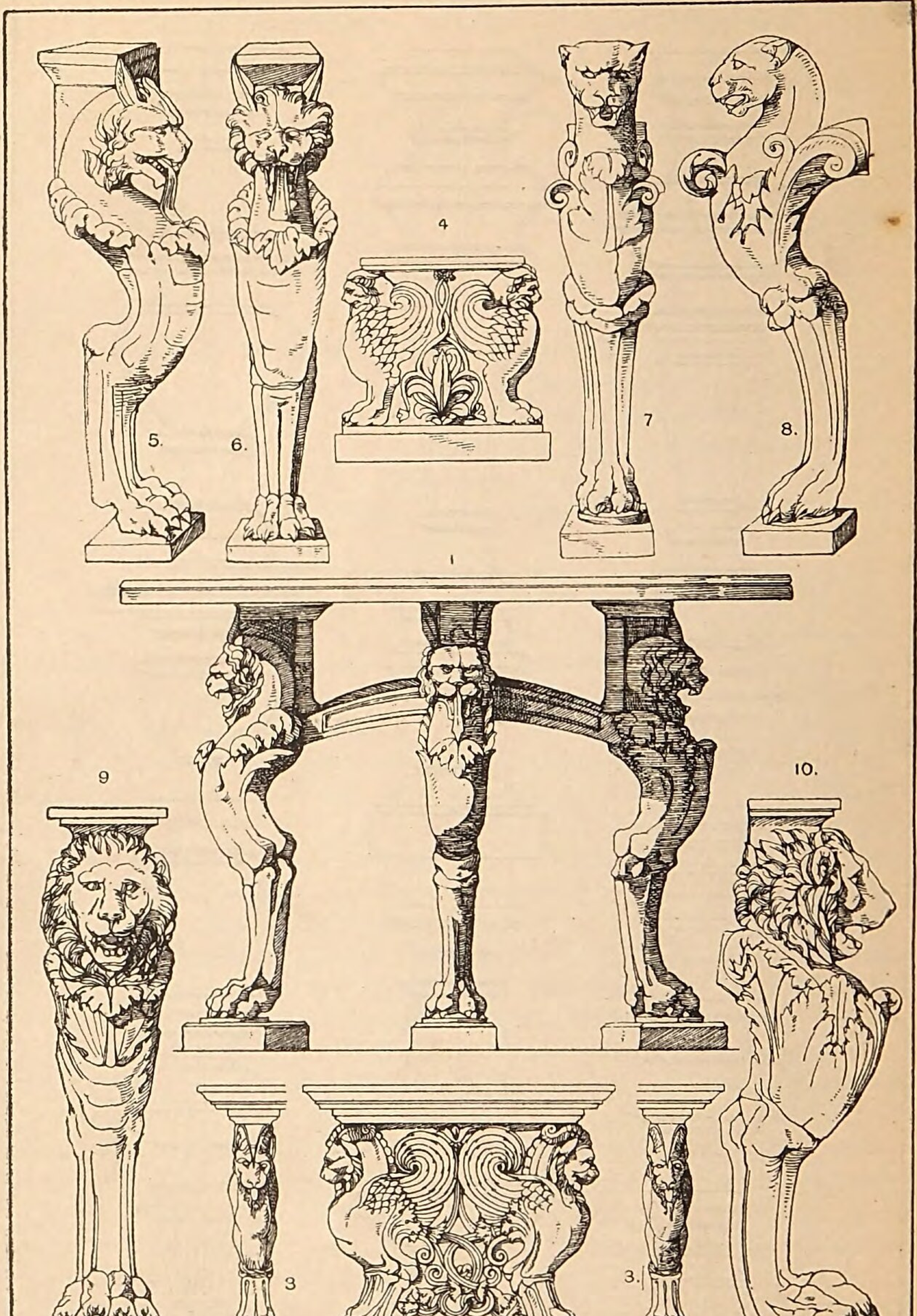
Mit dem Namen Trapezophor bezeichnet man den antiken Tischfuſs. Gewöhnlich waren die Trapezophoren aus Marmor, die Tischplatten aus Holz- oder Steintafeln, mit Mosaik-Einlagen verziert.

Es lassen sich vornehmlich zwei verschiedene Arten von antiken Tischen unterscheiden: der kreisrunde Tisch mit drei Füſsen (vergl. Taf. 143. 1) und der Tisch von rechteckiger Form, getragen durch zwei Wandzargen (vergl. 143. 2 und 144. 6). Die Bildung der Füſse für beide Arten ist sehr originell. Der Unterteil für die Füſse des runden Tisches besteht aus einer groſsen Tierklaue, die auf einer kleinen Platte ruht. Nach obenhin pflegt sich die Klaue in einen Akanthuskelch aufzulösen, aus welchem Löwen-, Luchs-, Panther- und andere Tierköpfe in kleinerem Maſsstabe herauswachsen (143, 5—10). Hin und wieder treten an Stelle der Tierköpfe das menschliche Haupt (144, 5) oder menschliche Halbfiguren, wie der beckentragende Genius Taf. 144 Fig. 2—3. Formen von mehr architektonischem Charakter nach Tafel 144 Fig. 1 finden sich in der Frühzeit antiker Kunst. Die Anlage des Zargenfuſses für den rechteckigen Tisch ist derart, daſs das Motiv des obenerwähnten Einzelfuſses doppelt in symmetrischer Anordnung zur Anwendung kommt unter Zulegung von Flügeln. Der zwischen den Tiergestalten entstehende Zwischenraum wird figürlich oder ornamental ausgefüllt. (Tafel 143. 2—4 und 144. 6.) Auffällig ist bei beiden Fuſsformen die Verschiedenheit des Maſsstabs der kombinierten Einzelteile, die übrigens in der römischen Kunst auch anderwärts aufzutreten pflegt.

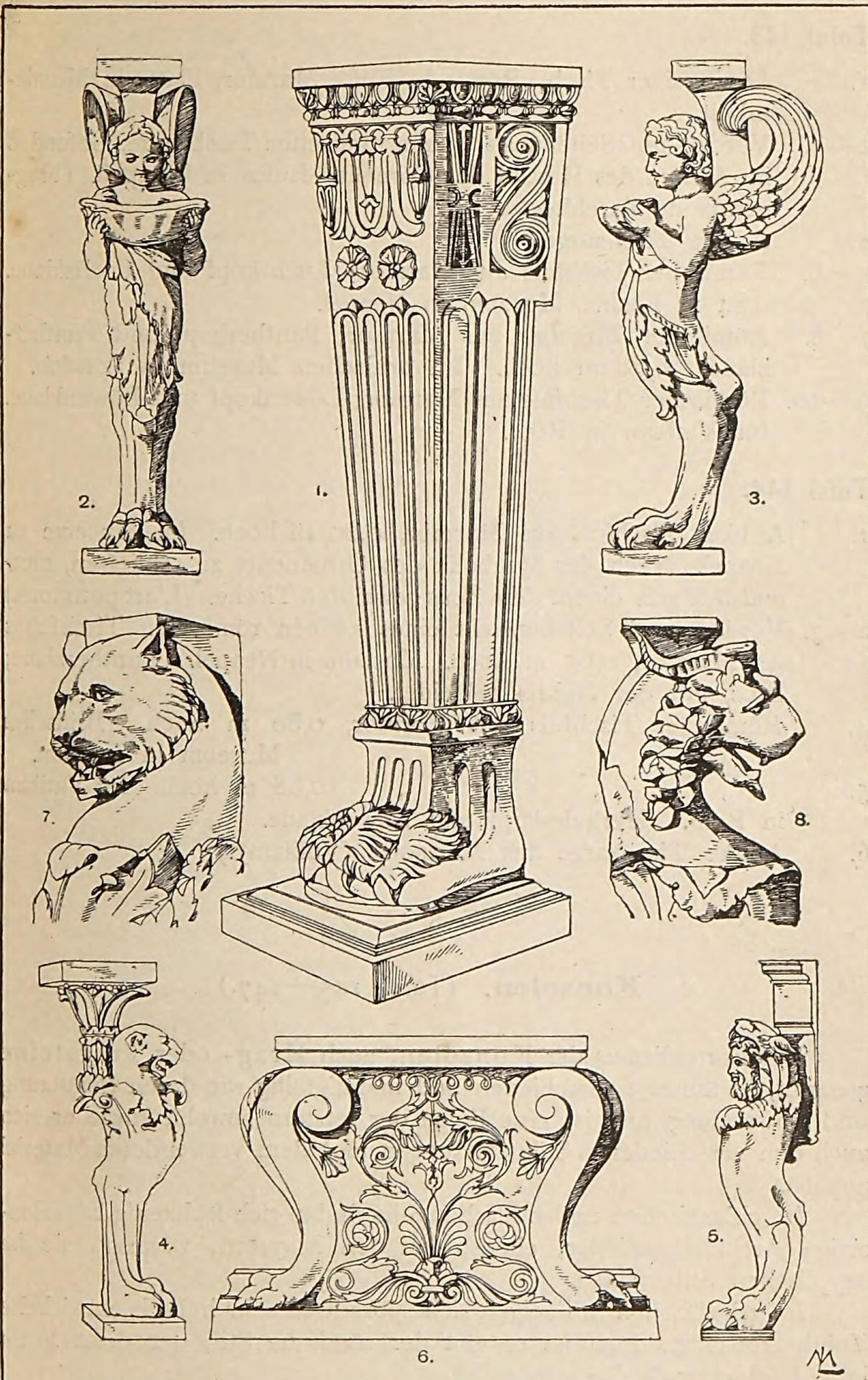
Bezüglich dieser Trapezophoren vergleiche auch Abteilung III. Gruppe Mobiliar.



Möbelfüſse.



Trapezophoren.



Trapezophoren.

Tafel 143.

1. Dreifüſsiger Tisch. Römisch. Füſse Marmor, Platte in Mosaikarbeit.

2—3. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Tischzarge. Gefunden im Atrium des Hauses des Cornelius Rufus in Pompeji. (Fragments de l'architecture.)

4. Antike Tischzarge.

5—6. Römischer Tischfuſs aus Marmor; Luchskopf und Luchsklaue. 0,84 m hoch. Museum in Neapel.

7—8. Römischer Tischfuſs aus Marmor; Pantherkopf und Pantherklaue. 0,78 m hoch. Im britischen Museum in London.

9—10. Römischer Tischfuſs aus Marmor; Löwenkopf und Löwenklaue. Im Vatikan in Rom.

Tafel 144.

1. Antiker Tischfuſs aus Marmor, 0,80 m hoch. Im Museum zu Neapel. Nach der Symbolik des Ornaments zu schlieſsen, mutmaſslich von einem dem Zeus geweihten Tische. (L'art pour tous.)

2—3. Vorder- und Seitenansicht eines kleinen römischen Tischfuſses aus Marmor, 0,65 m hoch. Museum in Neapel. Pantherklaue; Eros, mit der Nebris bekleidet.

4. Römischer Tischfuſs aus Marmor, 0,80 m hoch. Britisches Museum in London.

5. „ „ „ „ 0,68 m hoch. Im Vatikan in Rom. Herkuleskopf und Löwenklaue.

6. Antike Tischzarge aus Marmor. (Vulliamy.)

Konsolen. (Tafel 145—147.)

Der Formalismus der Konsolen, auch Krag- oder Tragsteine genannt, ist äuſserst verschieden und mannigfaltig wie deren Benutzung und Anwendung und ist eine Folge der letztern sowohl, sowie er sich auch den verschiedenen Stilauffassungen und dem verwendeten Material anpaſst.

Im chinesischen und indischen Stile finden sich frühzeitig konsolenartige Architekturglieder, ebenso bei den Assyrern, während sie im ägyptischen Stile fehlen.

Im griechischen Stil zeigen sich sporadisch sehr hübsch entwickelte Volutenkonsolen, doch ist es erst der römische Stil, der diese Form in ausgiebigster Weise verwendet.

Als ursprünglichster Ausgangspunkt mag wohl der verzierte Balkenkopf zu betrachten sein, wie das römische Konsolengesimse wohl nur

eine Erweiterung der Zahnschnittbildung vorstellen dürfte. Die Sförmig gekrümmte Doppelvolute mit einer grofsen und einer kleinern Spirale erscheint als eine stilistisch mustergültige Form. Die konstruktive Linie und der Raum zur eigentlichen Ornamentik ist bei dieser Konsole in der Seitenansicht gegeben, während die Vorderseite als die untergeordnete auftritt und ihre Verzierung durch Profilierung, durch Schuppenmotive, Perlschnüre und durch Akanthusblätter erhält, welche der Grundform sich in hübscher Linie anschmiegen.

Wird die Konsole zur Bildung des Konsolengesimses oder als Balkenträger benutzt, so erhält dieselbe die liegende Form; stehend, die grofse Volute nach oben gerichtet, stützt sie die Verdachungen der Fenster und Thüren. Eine anderweitige Verwendung kennt die Antike kaum. Ein hervorragend schönes Beispiel mustergiltiger Lösung ist die Thürkonsole des Erechtheion in Athen (Tafel 145. 1—2). Hervorragende römische Beispiele liegender Konsolen zeigen die Fig. 3—8 der nämlichen Tafel. Das der spätrömischen Epoche angehörige Beispiel 3—4 zeigt die Zuthat figürlicher Ausschmückung. Die Biegung der Volutenkurve weicht hier vom Normalschema ab und nähert sich der Parabelkurve, welche die statische Berechnung für diese Träger verlangt.

Die altchristliche und romanische Kunst verwendet zum Teil antike Formen in vergröberter Weise, zum Teil schafft sie neue Bildungen, wie sie den neuen Anforderungen entsprechen. Es finden sich hier bereits sparrenkopfartige Bildungen, wie sie in der Holzarchitektur des Mittelalters typisch werden und wie sie hauptsächlich zu Gesimsanlagen und als Vermittelung in den Ecken zwischen den Gewändpfosten und Sturz der Thüren und Fenster angewendet werden. Als Repräsentant dieser Kategorie von Stützen mag das Beispiel Taf. 146. 11 gelten. Eine andere Art von mittelalterlichen Konsolen wählt die zentrale Entwickelung bei rechteckiger, polygonaler oder runder Grundrifsform. Derartige Konsolen spitzen sich nach unten zu und gewinnen die Gestalt der Hängezapfen, wie sie als Unter-Enden von Bogenfriesen und Wanddiensten (Halb- und Dreiviertelsäulen) passend erscheinen. (Taf. 147. 1 u. 2.) Die letztere Form benutzt die Gotik auch als Träger für die figuralen Heiligengestalten, die sie an den Pfeilern und in den Portalleibungen anbringt.

Die Renaissance gestaltet die letztgenannten Konsolen in ihrer Weise um, benutzt aber mit Vorliebe wieder die antiken Formen (146. 3), wobei sie dann und wann die Voluten umkehrt (146. 1—2) und die Vorderseite reicher und selbständiger ornamentiert (146. 6). Neu ist die Kombination verschiedener kleinerer Konsolen zu einem Konsolensystem nach Fig. 5, Tafel 146. Wie schon die gotische Hängezapfenkonsole das Kelchkapitäl imitiert, so werden in der Renaissance das dorische, ionische und korinthische Kapitäl in einfacher Weise zu Konsolen umgewandelt (Taf. 147, 4—6). In der Holzarchitektur be-

gegnet man Konsolen, welche die Gestalt reich verzierter Büge annehmen. (146. 4.)

Der der Renaissance folgende Barockstil vermehrt den Reichtum der Formen ebenfalls wesentlich. Die strenge Volutenlinie wird aufgegeben und häufig geradlinig unterbrochen (146. 7—10). Das hängende Dreieck wird als Konsolenmotiv behandelt (147. 3 und 8). Eine Neuerung dieser Periode ist die Triglyphenkonsole (147. 7); dieselbe findet hauptsächlich als Gurt- und Fensterbankträger Verwendung.

Die Rokokozeit verläſst auf diesem Gebiet die hergebrachten Normen und opfert die konstruktive Linie der malerischen Willkür. Muschelmotive und unsymmetrische Schnörkel müssen als Stützen dienen.

Unsere moderne Zeit bearbeitet die Vorbilder der früheren Stile, ohne wesentlich Neues beigefügt zu haben, wenn man nicht die Gepflogenheit als neu betrachten will, auf selbständigen, zum Aufhängen eingerichteten Konsolen Büsten, Uhren, Nippsachen etc. aufzustellen.

Schlieſslich sei hier noch erwähnt, daſs die Konsole in den verschiedensten Formen in fast allen Stilen Verwendung als Schluſsstein in Thür- und Fensterstürzen gefunden hat, woselbst sie eigentlich gar nicht als Stütze auftritt, da sie nichts zu tragen hat.

Als stilistisch unzulässig muſs es gelten, unter Giebellinien Konsolengesimse mit schräg gequetschten Konsolen anzuordnen, wie es die römische Spätperiode und ihr nachahmend auch die Renaissance in vereinzelten Beispielen gethan hat.

Ein reiches Material an Konsolen der verschiedensten Epochen bei Raguenet, eine ausführliche Abhandlung über die Konsole von Dr. P. F. Krell in der Gewerbehalle 1870, Nr. 10.

Tafel 145.

1—2. Vorder- und Seitenansicht einer griechischen Konsole von der Thür des Erechtheion in Athen.

3—4. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Konsole im Museum des Vatikan in Rom.

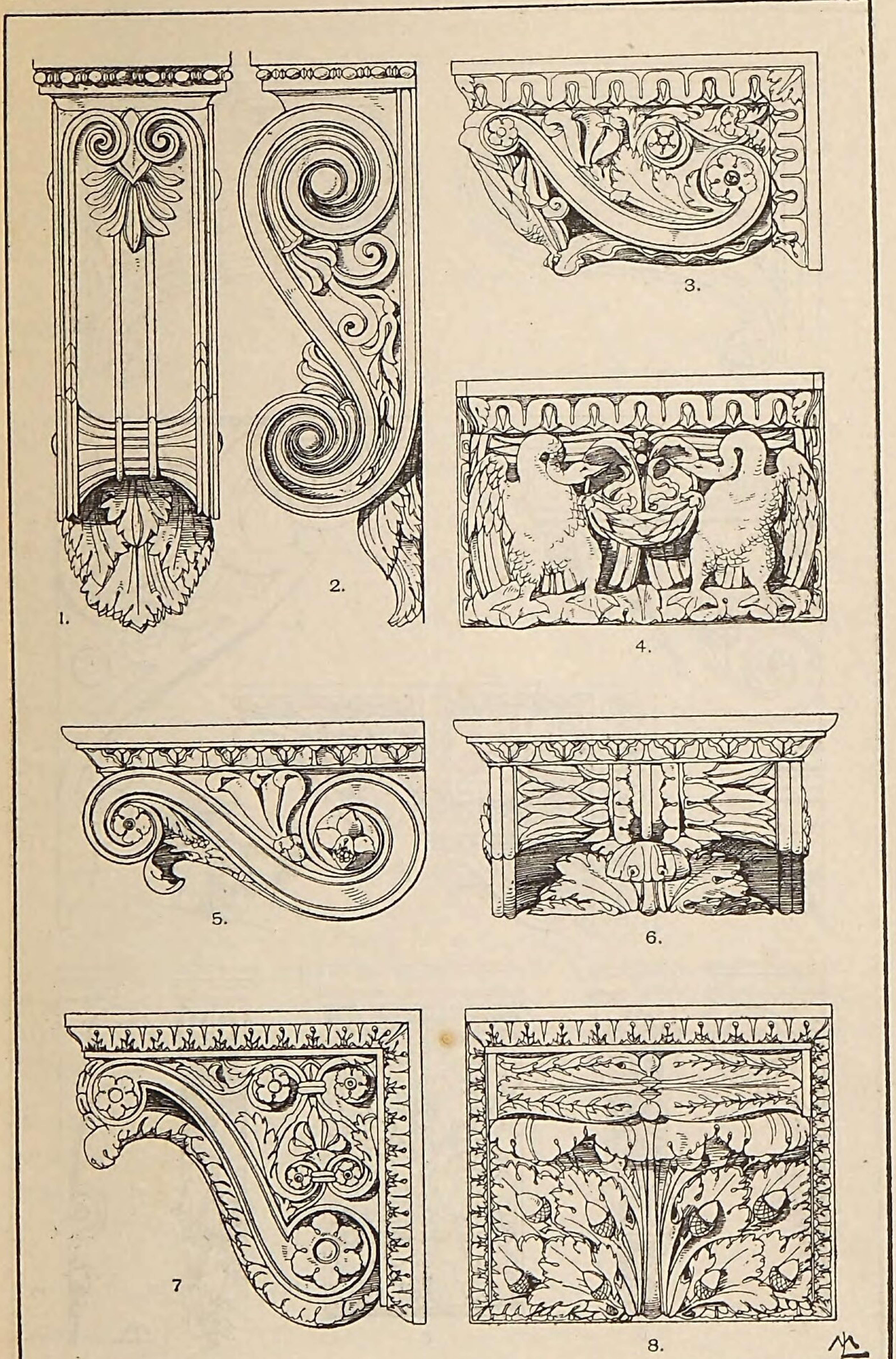
5—6. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Konsole vom Tempel des Jupiter Stator in Rom. Museum des Vatikan.

7—8. Vorder- und Seitenansicht einer römischen Konsole im Museum des Vatikan in Rom.

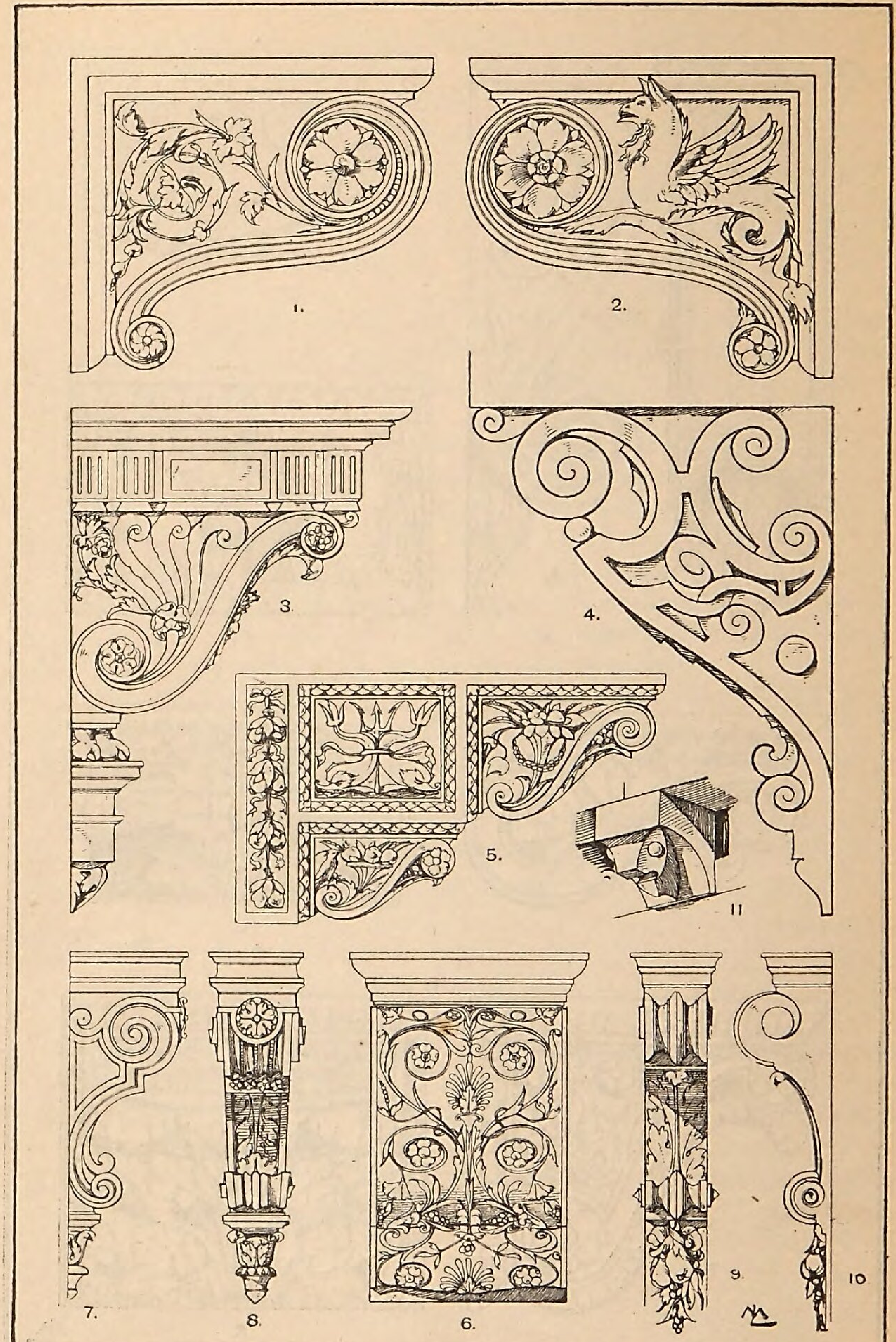
Tafel 146.

1—2. Seitenansichten einer Renaissancekonsole im Museum des Vatikan in Rom.

3. Renaissancekonsole vom Hôtel d'Assezat in Toulouse. 16. Jahrh. (Raguenet).



Konsolen.



Konsolen.

4. Holzkonsole. Französische Renaissance. Vom Hôtel d'Assezat in Toulouse. (Raguenet.)
5. Konsole in istrianischem Kalk. Venetianische Renaissance. Museum in Hamburg.
6. Vorderseite einer Marmorkonsole. Ital. Renaissance. Aus Sta. Maria de' miracoli in Venedig. (Gropius.)
7—8. Modern-französische Konsole. Architekt Roux. Paris.
9—10. „ „ „ „ „ „
11. Mittelalterliche Konsole von der Kirche zu Athis in Frankreich.

Tafel 147.

1. Romanische Konsole. Kathedrale zu Noyon. 12. Jahrh. (Raguenet.)
2. Gotische Konsole. Aus St. Pierre unter Vezélay. (Gewerbehalle.)
3. Konsole. Französische Renaissance. Vom Schlofs zu Blois.
4—5. Konsolen. Deutsche Renaissance. Vom neuen Schlofs in Baden-Baden. (Gmelin.)
6. Konsole. Deutsche Renaissance. Vom Heidelberger Schlofs.
7. Triglyphenkonsole. Französische Spätrenaissance.
8. Modern-französische Konsole von der Bibliothek des Louvre. Architekt Lefuel. (Raguenet.)
9. Modern-französische Konsole. (Raguenet.)
10. Modern-französische Konsole. Neues Kasino in Lyon. Architekt Porte. (Raguenet.)

Wandarme. (Tafel 148.)

Als eine besondere Unterabteilung der Stützen erscheinen jene schmiedeisernen Träger, die das Mittelalter, die Renaissance und die moderne Zeit in der Gestalt von Wandarmen gebildet haben. Der Zweck dieser Arme kann sehr verschieden sein. Sie dienen zur Anbringung von Wirts- und andern Aushängeschildern, als Stützen für Brunnenröhren und Wasserspeier, als Träger für Kerzen, Lampen und Ampeln, als Garderobehalter u. s. w

Der Formalismus ändert sich nach Stil und Reichtum der Ausführung und benutzt Quadrat-, Flach- und Rundeisen, die Technik des Treibens etc. Zur Befestigung an der Wand dienen häufig bandartige Unterlegeschienen, die selbst wieder nach Art des Cartouchenornaments verziert werden können.

Unsere Tafel giebt eine Anzahl solcher Träger ältern und neuern Datums, für die verschiedensten Zwecke bestimmt.

Tafel 148.

1—2. Wandarm von einem Lesepult in S. Benedetto bei Mantua. Italienische Renaissance. (Gewerbehalle.)

3. Schmiedeiserner Schildträger des Gasthauses „zum grauen Wolf“ in Regensburg. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)
4. Schmiedeiserner Träger eines Brunnenrohrs. Kloster Lichtenthal bei Baden. Deutsche Renaissance. (Gmelin.)
5. Schmiedeiserner Weihwasserbeckenträger von einem Grabkreuze auf dem Friedhof zu Kirchzarten. Deutsche Renaissance. (Schau-ins-Land.)

6—7. Schemata schmiedeiserner Stützen für Wasserspeier. Deutsche Renaissance.

8. Schmiedeiserner Wandarm mit Aushängeschild. Modern. Architekt Crecelius in Mainz.
9. Moderner Wandarm aus Schmiedeisen. (Badische Gewerbezeitung.)

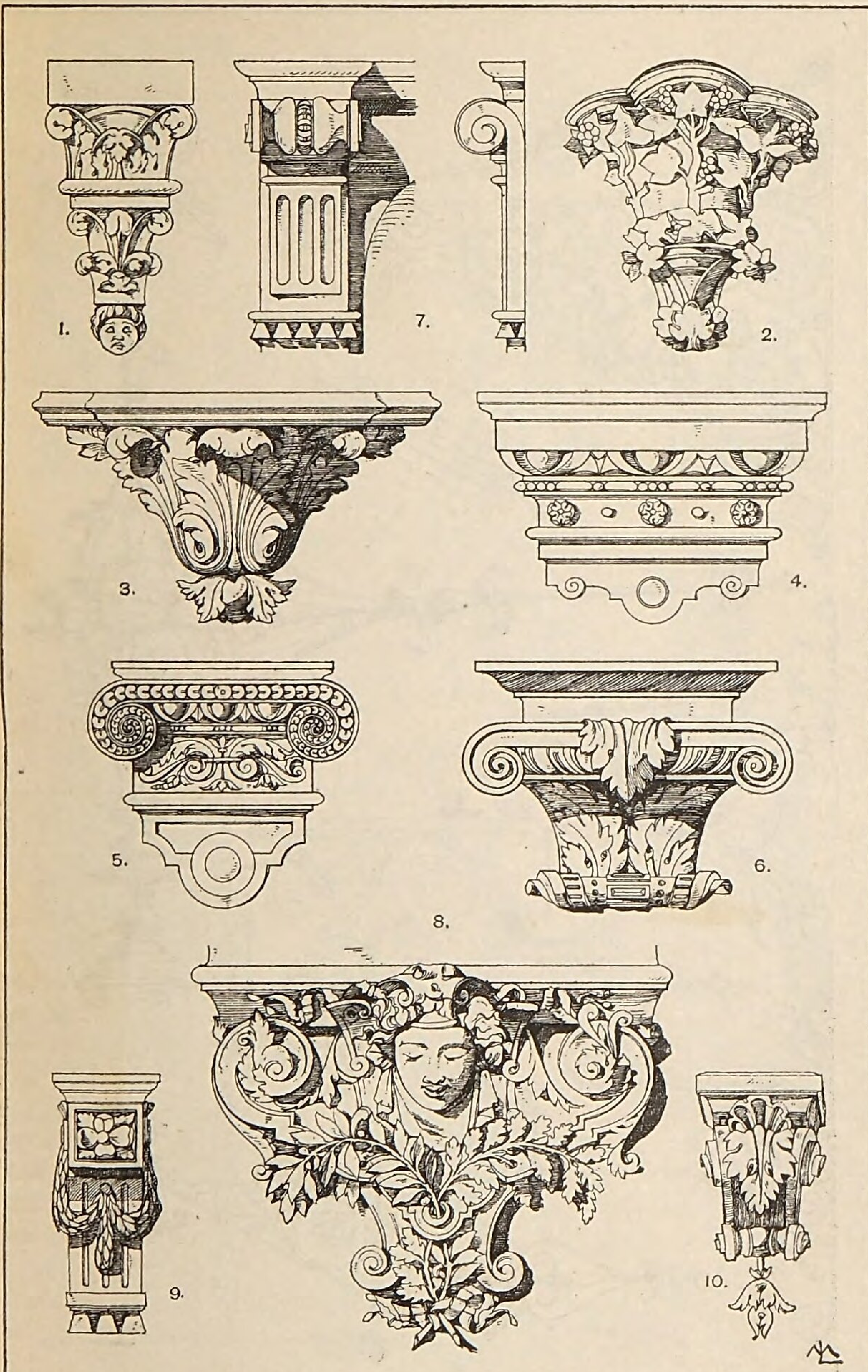
Karyatiden und Atlanten. (Tafel 149 u. 150.)

Das freieste und reichste Motiv für die Stützenbildung ist die menschliche Gestalt. Schon in der persischen und ägyptischen Architektur finden sich menschliche Figuren als Träger von Gesimsen und Verdachungen.

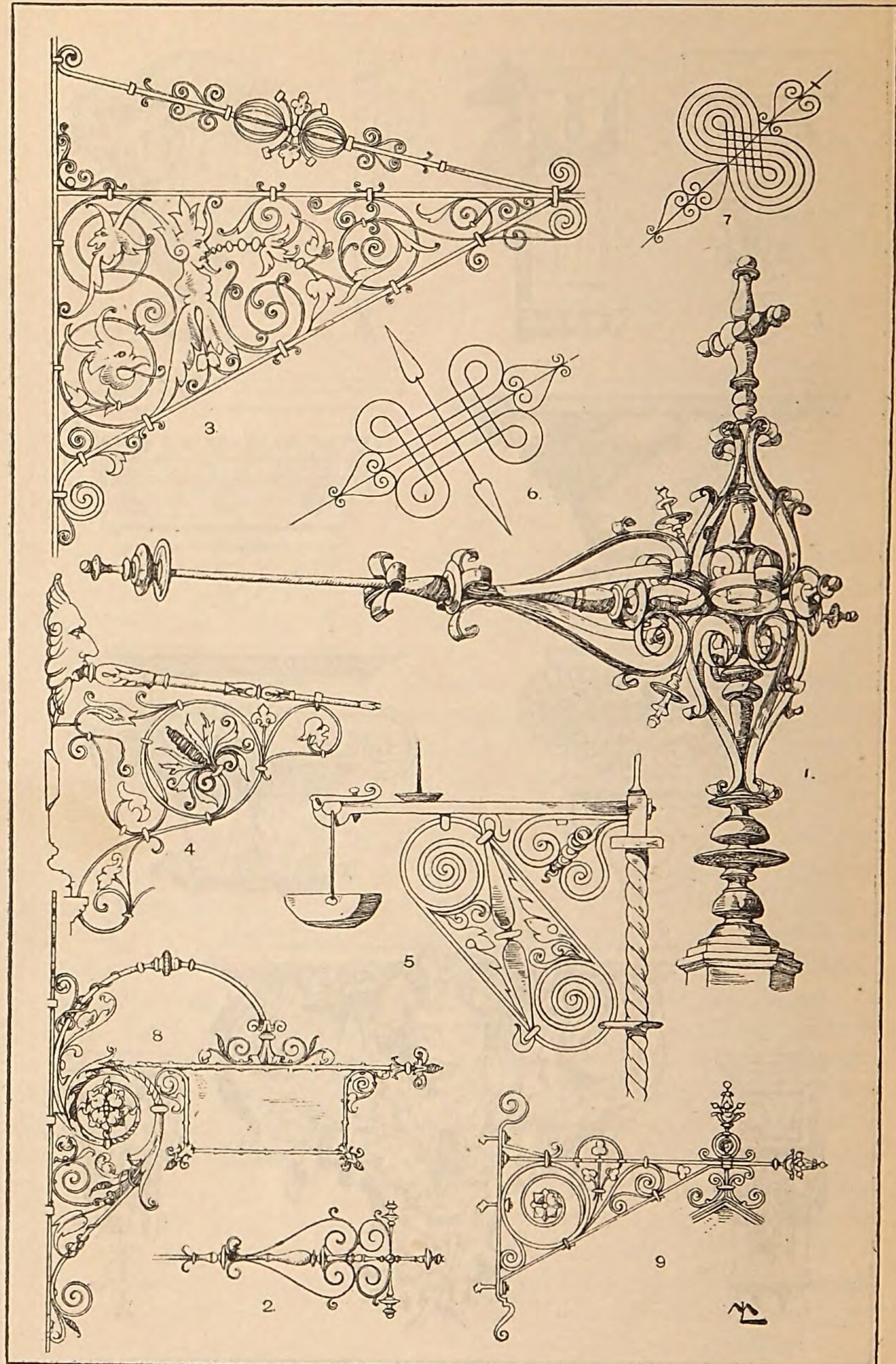
Der griechische und römische Stil benutzen das Motiv ebenfalls, und zwar wird in der dorischen Ordnung hauptsächlich die männliche Gestalt, im ionischen Stil dagegen die weibliche verwendet. Aus der Sprache der Antike stammen auch die noch heute geltenden Bezeichnungen derartiger Träger. Nach der griechischen Mythologie stützt Atlas an den Enden der Erde das Himmelszelt. Daher leitet sich die Bezeichnung „Atlanten“ für die herkulischen männlichen Träger, die auch den Namen Telamonen führen. Die Bezeichnung „Karyatiden“ für die weiblichen Träger steht mit der Stadt Karyä im Peloponnes in Beziehung. Nach der einen Auffassung sind die Karyatiden Nachbildungen der Jungfrauen, die am Fest der Diana im Tempel zu Karyä tanzten. Nach Vitruv ist ihre Einführung in die Architektur damit begründet, dafs die Bewohnerinnen von Karyä, zur Strafe für ihre Unterstützung der Perser, in Gefangenschaft geführt und als Lastträgerinnen benutzt wurden. Kanephoren (Korbträgerinnen) heifsen die Karyatiden, wenn über ihrem Haupte korbartige Kapitäle als Vermittelung mit der aufliegenden Last dienen. Bekannte antike Beispiele sind die Atlanten am Jupitertempel zu Agrigent und die Karyatiden der Vorhalle des Erechtheion in Athen.

Das Mittelalter verwendet Atlanten und Karyatiden kaum, dagegen finden sie reichliche Verwendung in der Kunst der Renaissance und der folgenden Stile bis heute.

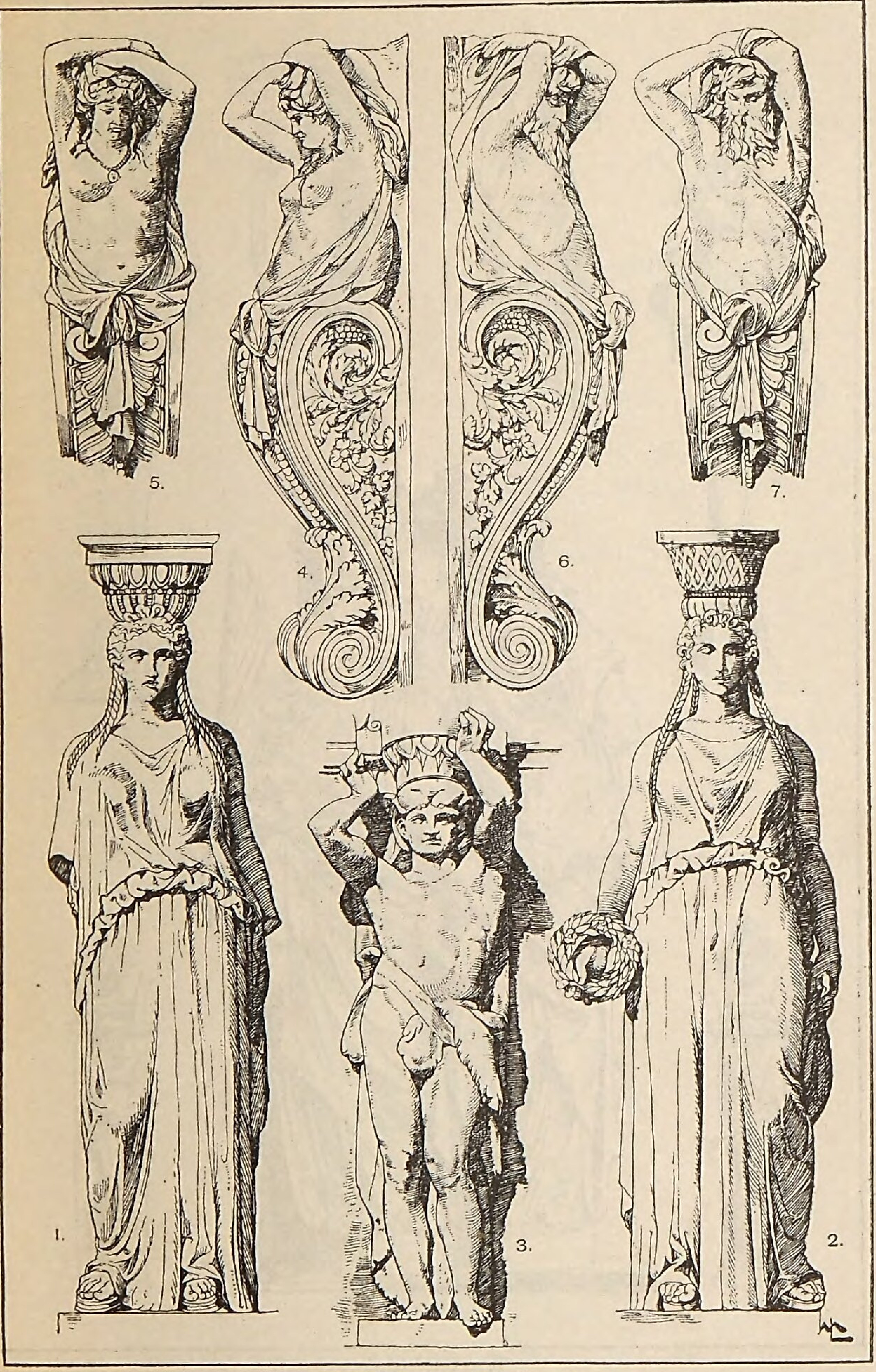
Atlanten und Karyatiden kommen sowohl als freistehende Figuren, wie mit der Wand verbunden, im Hoch- und Flachrelief vor. Teils



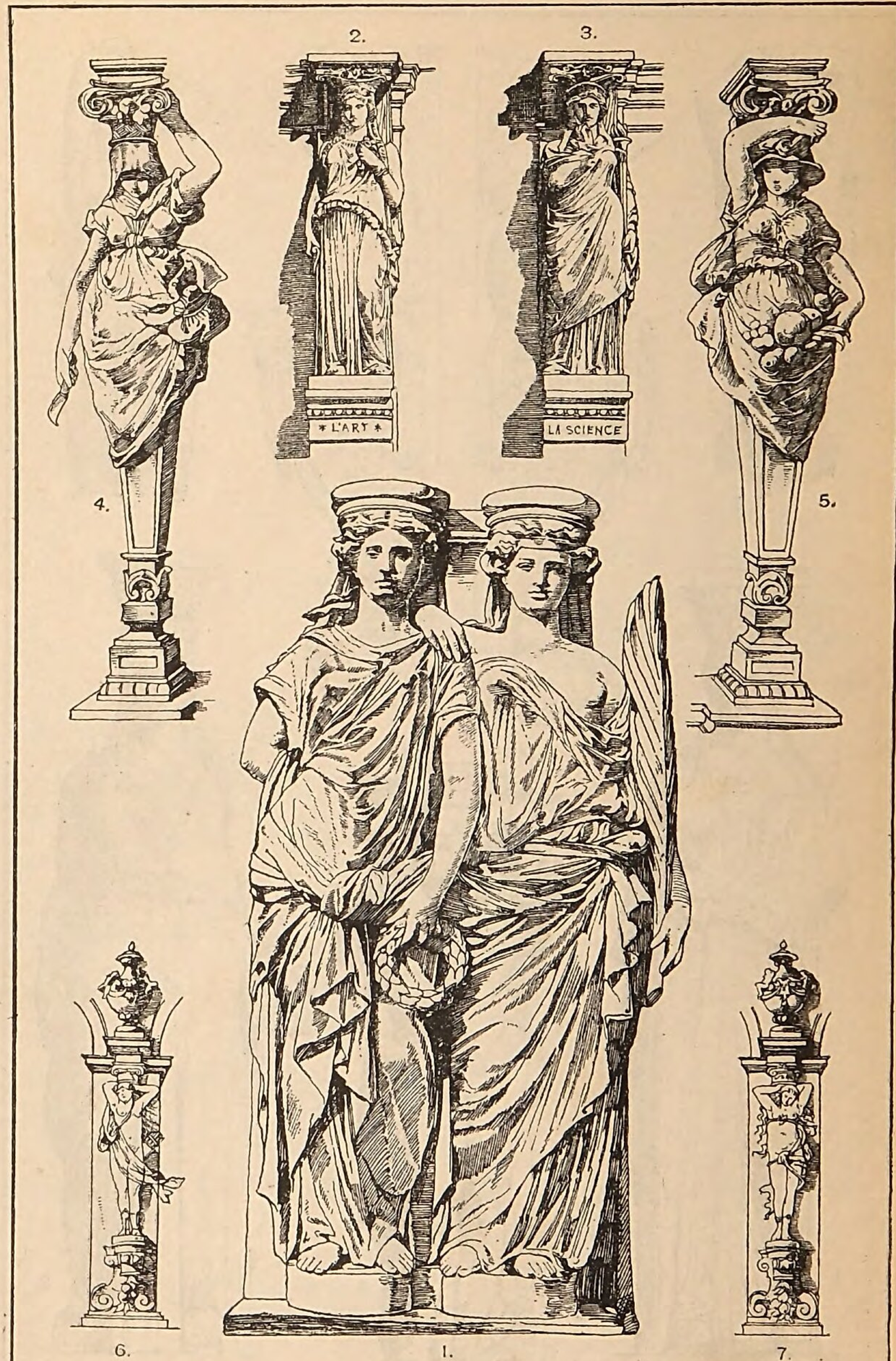
Konsolen.



Wandarme.



Karyatiden und Atlanten.



Karyatiden.

wird die ganze Höhe der Figur benutzt, teils nur die obere Halbfigur in Verbindung mit Konsolen (Taf. 149. 4—7) oder hermenartigen Füſsen (Taf. 150. 4—5). Ebenso sind kombinierte Träger in der Form von Doppelkaryatiden ein beliebtes Motiv, wie das dem Louvre in Paris entlehnte Beispiel auf Taf. 150 zeigt.

Tafel 149.

1. Griechische Karyatide von der Vorhalle des Erechtheion in Athen. (Vorb. f. Fabr. u. Handw.)
2. Antike Karyatide aus der Villa Mattei nach Piranesi. (Vorb. f. Fabr. u. Handw.)
3. Modern-französischer Atlant von einem Hause in Paris. Bildhauer Caillé. (Raguenet.)

4—5. Vorder- und Seitenansicht einer modernen Karyatide. Sitzungssaal im Direktionsgebäude der Verkehrsanstalten in Karlsruhe. Ziegler u. Weber in Karlsruhe.

6—7. Vorder- und Seitenansicht eines modernen Atlanten. Gegenstück zur vorigen.

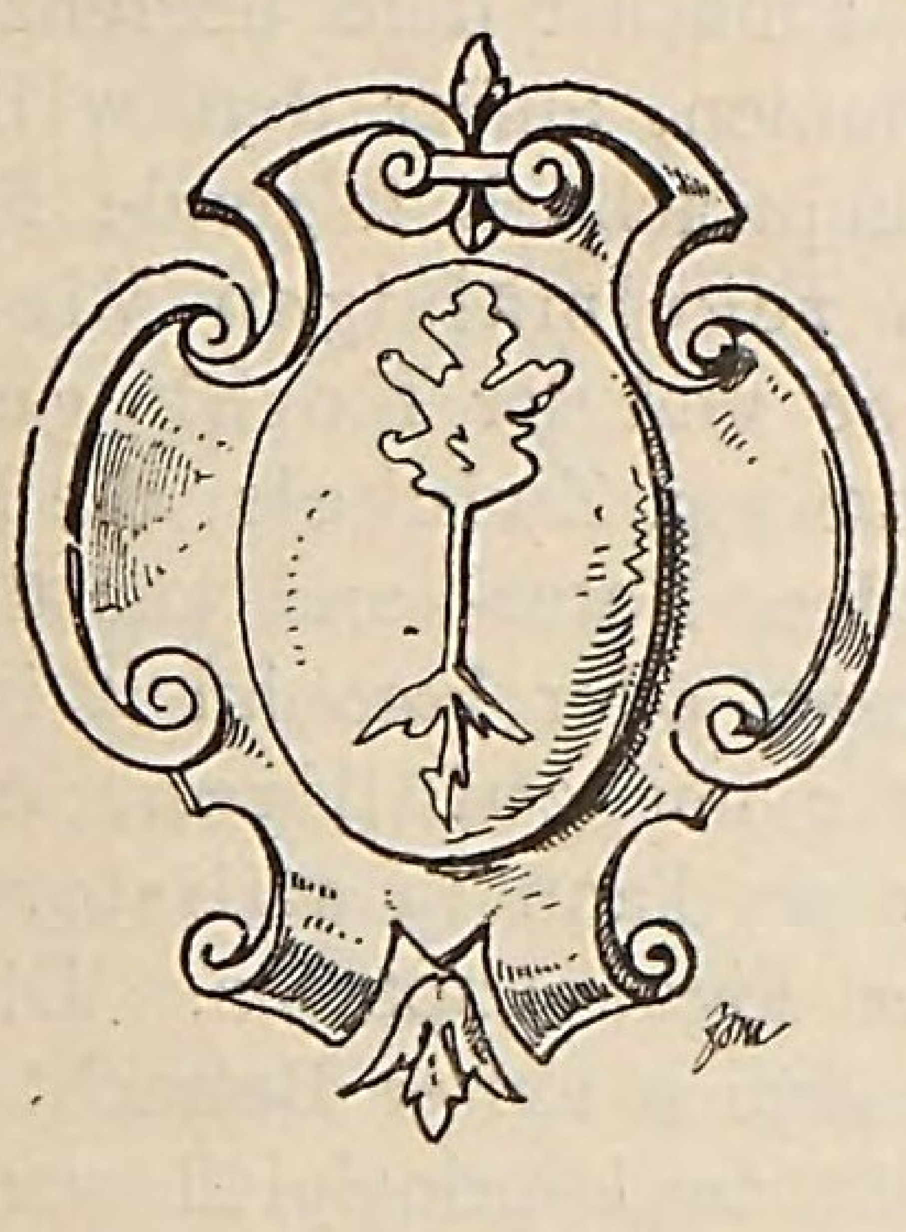
Tafel 150.

1. Doppelkaryatide vom Louvre in Paris. (Baldus.)

2—3. Karyatiden vom Haupteingang des Conservatoire national des arts et métiers in Paris. Bildhauer E. Robert. (Raguonet.)

4—5. Karyatiden von einem Preisdiplom für Landwirtschaft. Direktor C. Hammer in Nürnberg.

6—7. Karyatiden von der projektierten Wanddekoration des Festsaals im Künstlervereinslokal in Karlsruhe. Direktor C. Hammer.



D.

Begrenztes Flachornament.

(Füllungen.)

Diejenige Verzierungsweise, welche den Zweck hat, eine Fläche als solche zu schmücken und dekorativ zu überziehen, sei es auf dem Wege der Malerei, der Einlegearbeit, der Gravierung, Ätzung, des Flachreliefs u. s. w., nennt man *Flach-* oder *Flächenornament.*

Dasselbe kann zweierlei Art sein. Entweder ist es so angelegt, daſs es einen *bestimmt begrenzten Raum*, eine *Figur*, beispielsweise ein Rechteck regelrecht ausfüllt, so daſs es nur in diesen Raum herein paſst; dann haben wir es mit dem *begrenzten* Flachornament oder der *Füllung* zu thun. Oder das Ornament entwickelt sich, *allseitig vergröſserbar, sich in seinen Einzelteilen wiederholend*, ohne auf eine bestimmte Abgrenzung Rücksicht zu nehmen; dann stehen wir dem *unbegrenzten* oder *endlosen* Flachornament gegenüber, wie es sich z. B. in der *Tapete* zeigt.

Wenden wir uns zunächst dem begrenzten Flachornament oder der Füllung zu, so kommen, auſser den *willkürlich* und *beliebig* begrenzten Formen, hauptsächlich folgende Figuren in Betracht: das *Quadrat*, die übrigen *regelmäſsigen Vielecke*, der *Kreis*, das *Rechteck*, die *Ellipse* und der *Korbbogen*, der *Halbkreis*, die verschiedenen Formen des sog. *Zwickels*, die *Raute* und das *Dreieck.*

Geometrische Motive, Natur- und künstliche Formen können als Grundlage dienen, einzeln oder kombiniert in der Anwendung. Die Verzierungsweise kann einen *zufälligen*, mehr *naturalistischen* Charakter tragen, oder sie kann in *stilisierter* Art sich den natürlichen Hauptlinien der Figur anpassen. Die Beispiele der erstern Kategorie können wir füglich auſser Betracht lassen; in letzterer Hinsicht unterscheiden wir zwei prinzipiell verschiedene Auffassungen. Entweder hat die Figur ein *Oben* und *Unten* und wird *einaxigsymmetrisch* durchgebildet, oder das Ornament entwickelt sich von

der Mitte der Figur nach allen Seiten hin gleichartig und wird zwei- oder mehraxig-symmetrisch. Im erstern Falle heifst die Füllung eine aufrechte, im letztern Falle eine centrale. Bei der centralen Füllung wird die Mitte nicht selten dadurch ausgezeichnet, dafs sie einen plastischen Rosettenschmuck erhält, während die Dekoration der übrigen Fläche flach gehalten ist. Kleine Abweichungen von der absoluten Symmetrie und Regelmäfsigkeit treten häufig in der Weise zu Tage, dafs dieselben sich blofs auf das Detail erstrecken, im ganzen und in der Gesamtwirkung, in der sog. Massenverteilung jedoch den Eindruck der Symmetrie und Regelmäfsigkeit wahren.

An der Hand der folgenden Kapitel und Tafeln werden das Vorstehende sowie einige weitere Beziehungen, welche sich aus der Sache ergeben, näher erläutert werden. Wir beschränken uns dabei der Hauptsache nach auf die bekanntesten und meist vorkommenden Figuren und berühren die willkürlich begrenzten Füllungen nur durch die Herbeiziehung weniger Beispiele.

Das Quadrat. (Tafel 151—155.)

Die natürlichen Linien im Quadrat, an welche sich die Dekoration anlehnen kann, sind die beiden Diagonalen und die zwei Transversalen, welche die gegenüberliegenden Seitenmitten verbinden. Diese Linien schneiden sich in einem gemeinsamen Punkte, der Mitte der Figur, und bilden einen Achtstrahl mit abwechselnd ungleichen Strahllängen. Die Figur wird durch diese Linien in 8 gleiche Felder von der Form des rechtwinkligen, gleichschenkligen Dreiecks zerlegt, die für gewöhnlich in gleicher Weise verziert werden und auf diese Weise eine zentrale Füllung bilden. (Vergl. Taf. 151. Fig. 2—6 und and.) Diese Verzierungsart ist die der Zahl nach weitaus vorherrschende. Seltener ist der Fall, dafs eine weitere Winkelteilung und damit eine Zerlegung des Quadrates in 16 Dreiecke stattfindet. (Vergl. Taf. 154. Fig. 7.) Die denkbar einfachste Füllung bildet der Vielstrahl selbst, wie er als Uraniskus der griechischen Kassettendecke (goldener Stern auf blauem Grund) auftritt. (Vergl. Taf. 151. Fig. 1.) Die Mitte der Figur erhält meist besondere Auszeichnung durch Anbringung einer Rosette und das Wachstum pflanzlicher Motive ist von der Mitte nach aufsen gerichtet (Taf. 151. Fig. 2, 3, 5, 6 und and.) oder abwechselnd von innen nach aufsen und umgekehrt. (Vergl. Taf. 151. 4.) Kleine Abweichungen von der strikten Symmetrie und Regelmäfsigkeit werden teils durch die Anwendung geometrischen Flechtwerkes bedingt (Taf. 153. 3 u. 4), teils sind sie das wohlberechnete Resultat künstlerischer Freiheit in der Auffassung (Taf. 152. 2 und Taf. 151. 7). Das letztere Beispiel ist in dieser Beziehung höchst bemerkenswert und von einer muster-

gültigen Originalität; es zeigt gleichzeitig den aufsergewöhnlichen Fall, in welchem das Ornament einaxig-symmetrisch zur Diagonale wird.

Eine andere Art der Quadratfüllung besteht darin, dafs das Viereck durch Linienteilung in einzelne Felder zerlegt wird, die für sich ornamentiert werden. Die Tafeln 9 und 10 des Handbuches geben eine Anzahl derartiger Quadratteilungen, bezüglich einer hierhergehörigen Verzierungsweise ist auf die Figuren 8 auf Taf. 151; 6. u. 7 auf Taf. 153 etc. zu verweisen. Die Dekoration des Quadrates als aufrechte, einaxig-symmetrische Füllung fällt mit der betreffenden des Rechtecks in eine Kategorie, und es sei hiermit auf das anläfslich der letztgenannten Figur Gesagte hingewiesen (siehe weiter unten).

Quadratische Füllungen finden sich in allen Stilen; hervorragende Beispiele entnehmen wir den Decken-Kassettierungen der Antike und Renaissance, den Bodenfliesen des Mittelalters und dem Gitterwerk der Renaissance und Neuzeit.

Tafel 151.

1. Uraniskus einer griechischen Deckenkassette. Propyläen in Athen.
2. Römisches Flachrelief, gefunden anläfslich der Tiberregulierung bei der Farnesina in Rom, 1879. Museo Tiberino.
3. Assyrische Fufsbodenplatte aus Konyunjik. (Owen Jones.)

4—5. Griechische Deckenkassettenfüllungen aus den Propyläen in Athen.

6. Griechische Deckenkassettenfüllung aus Athen.
7. „ „ „ „ vom Parthenon.
8. Römischer Mosaikboden aus Pompeji. (Owen Jones.)
9. Byzantinisches Flachrelief aus San Marco in Venedig. (Owen Jones.)

Tafel 152.

1. Motiv von einer Buchverzierung aus dem 10. Jahrhundert. Bibliothek des Herzogs von Devonshire. (Racinet.)
2. Nordisches Flachrelief von einem keltischen Steinkreuze. Friedhof zu Meigle, Angusshire. (Owen Jones.)
3. Flachrelief vom Grabmal des „Pierre le Vénérable“ im Museum der Stadt Cluny. 12. Jahrhundert. (L’art pour tous.)

4—7. Mittelalterliche Fufsbodenfliesen aus gebranntem Thon. (Owen Jones, Racinet etc.)

8. Fufsbodenfliese aus dem Cisterzienser-Kloster Bebenhausen.
9. Motiv einer maurischen Quadratfüllung.
10. Gotische Fufsbodenfliese aus der Kirche zu Bloxham, England. 15. Jahrh.

Tafel 153.

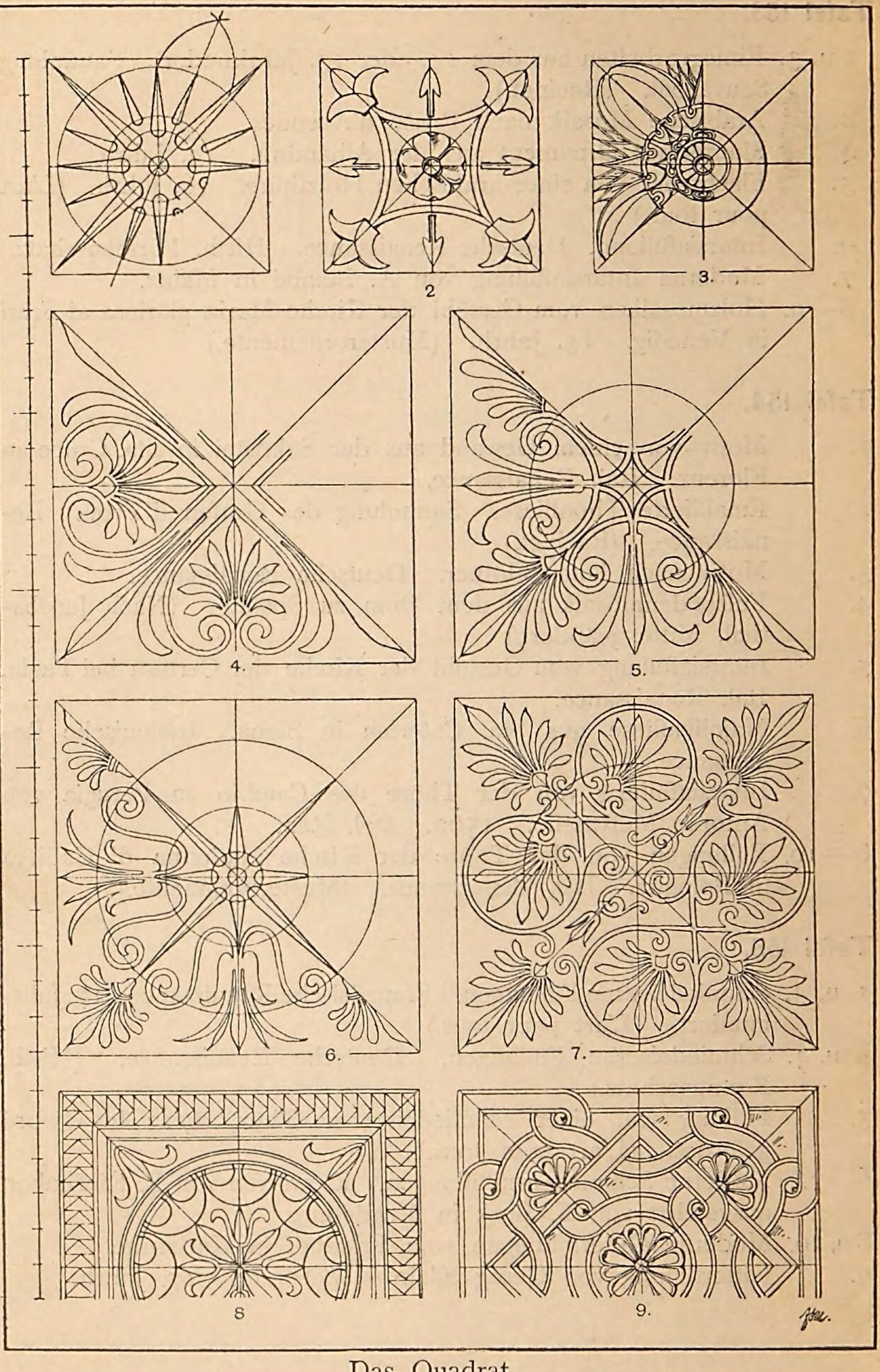
1 u. 3. Einlegearbeiten aus dem 14. oder 15. Jahrhundert. Sammlung Sauvageot. (Racinet.)
2. Arabische Mosaik nach Prisse d'Avennes.
4. Maurisches Ornament aus der Alhambra. 14. Jahrh.
5. Flachrelief von einer arabischen Holzthüre. 16. Jahrh. (L'art pour tous.)
6. Intarsiafüllung. Deutsche Renaissance. (Hirth, Formenschatz.)
7. Moderne Intarsiafüllung von A. Bembé in Mainz.
8—9. Holzmosaiken vom Gestühl der Kirche Maria gloriosa ai Frari in Venedig. 15. Jahrh. (Musterornamente.)

Tafel 154.

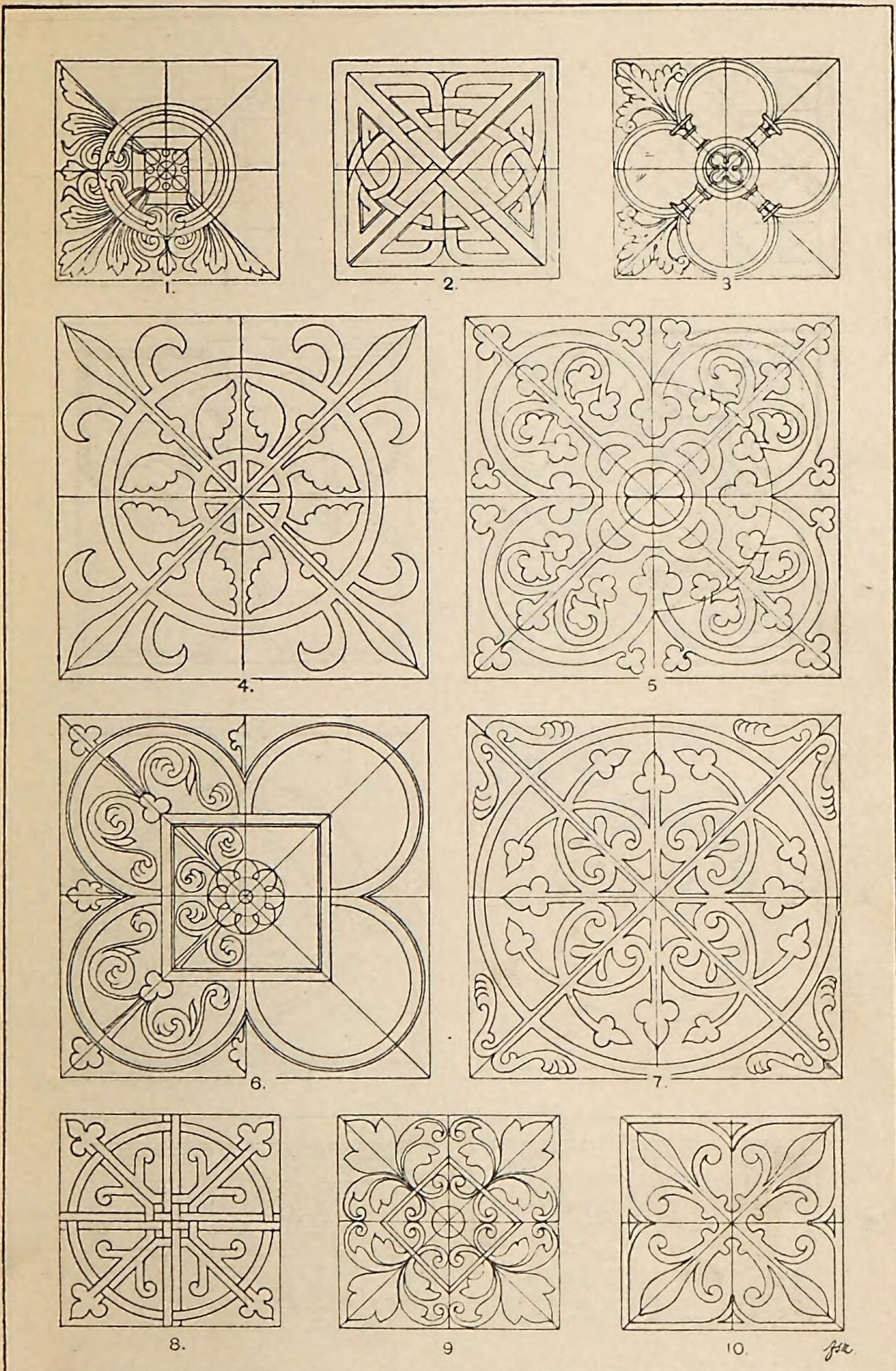
1. Motiv von einem Gewand aus der Sakristei in Sta. Croce in Florenz. Ital. Renaissance.
2. Emaillierte Thonfliese. Sammlung des Grafen d'Yvon. Renaissance. (Racinet.)
3. Motiv nach Peter Flötner. Deutsche Renaissance.
4. Fufsbodenmosaik aus dem Dom zu Spoleto. (Nach Jacobsthal, Mitte geändert.)
5. Intarsiafüllung vom Gestühl der Kirche der Certosa bei Pavia. Ital. Renaissance.
6. Majolikafliese aus Sta. Caterina in Siena. Italienische Renaissance.
7. Intarsiafüllung von der Thüre des Cambio zu Perugia von Antonio Mercatello. 1500. Ital. Ren.
8—10. Füllungen von der Thüre der Kirche Madonna di Galliera in Bologna. Ital. Renaissance. (Musterornamente.)

Tafel 155.

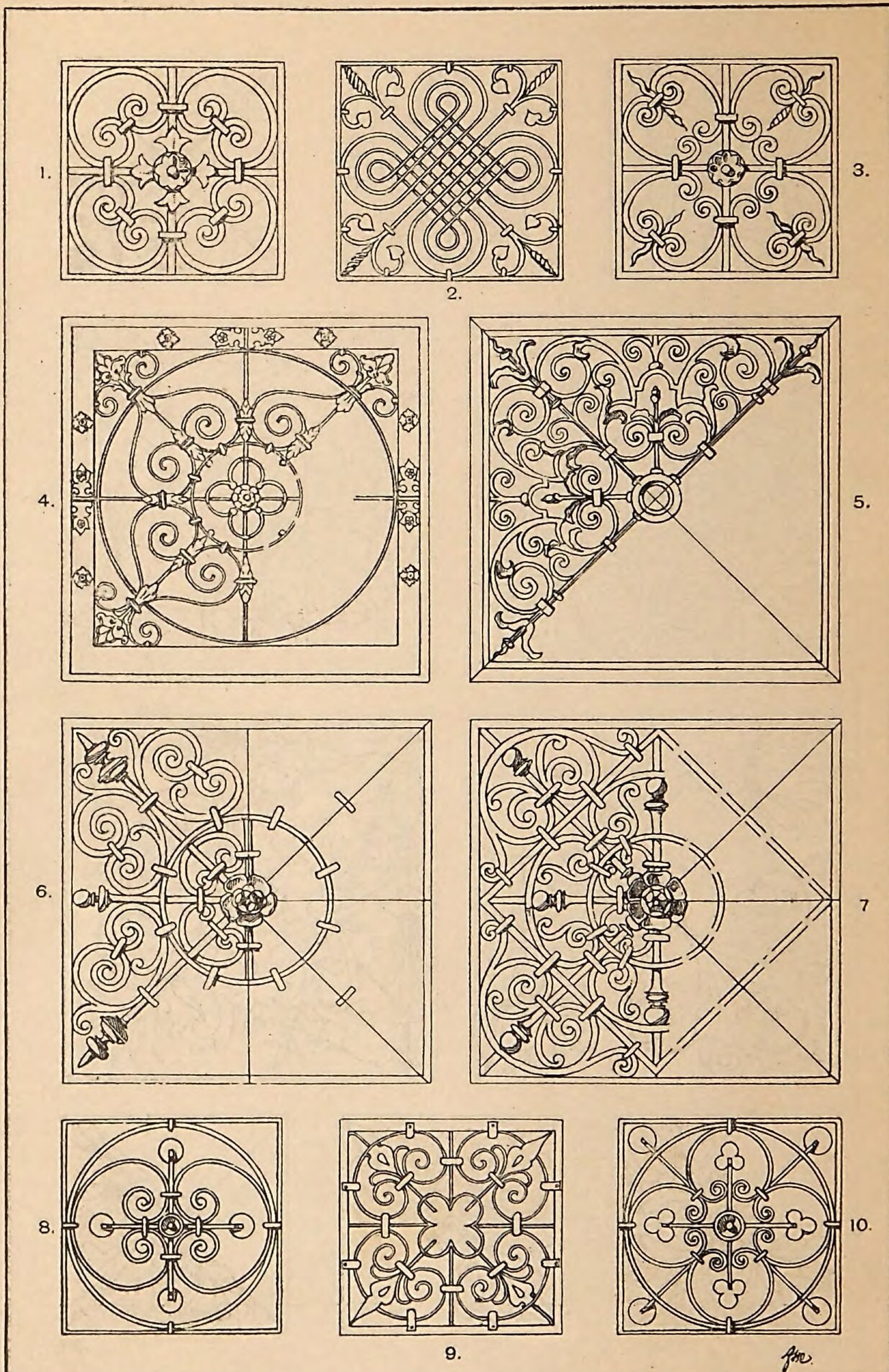
1 u. 3. Schmiedeiserne Füllungen. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
2 u. 4. Schmiedeiserne Füllungen. Deutsche Renaissance. (Hirth, Formenschatz.)
5. Füllung von einer schmiedeisernen Thür, 1713 in Oxford gefertigt. (L'art pour tous.)
6—7. Moderne Schmiedeisenfüllungen. Entworfen von F. Kiefhaber, ausgeführt von F. Beck in Magdeburg.
8 u. 10. Moderne Gitterfüllungen vom Friedhof in Karlsruhe.
9. Gitterfüllung von Georg Klain in Salzburg. 17. Jahrh.



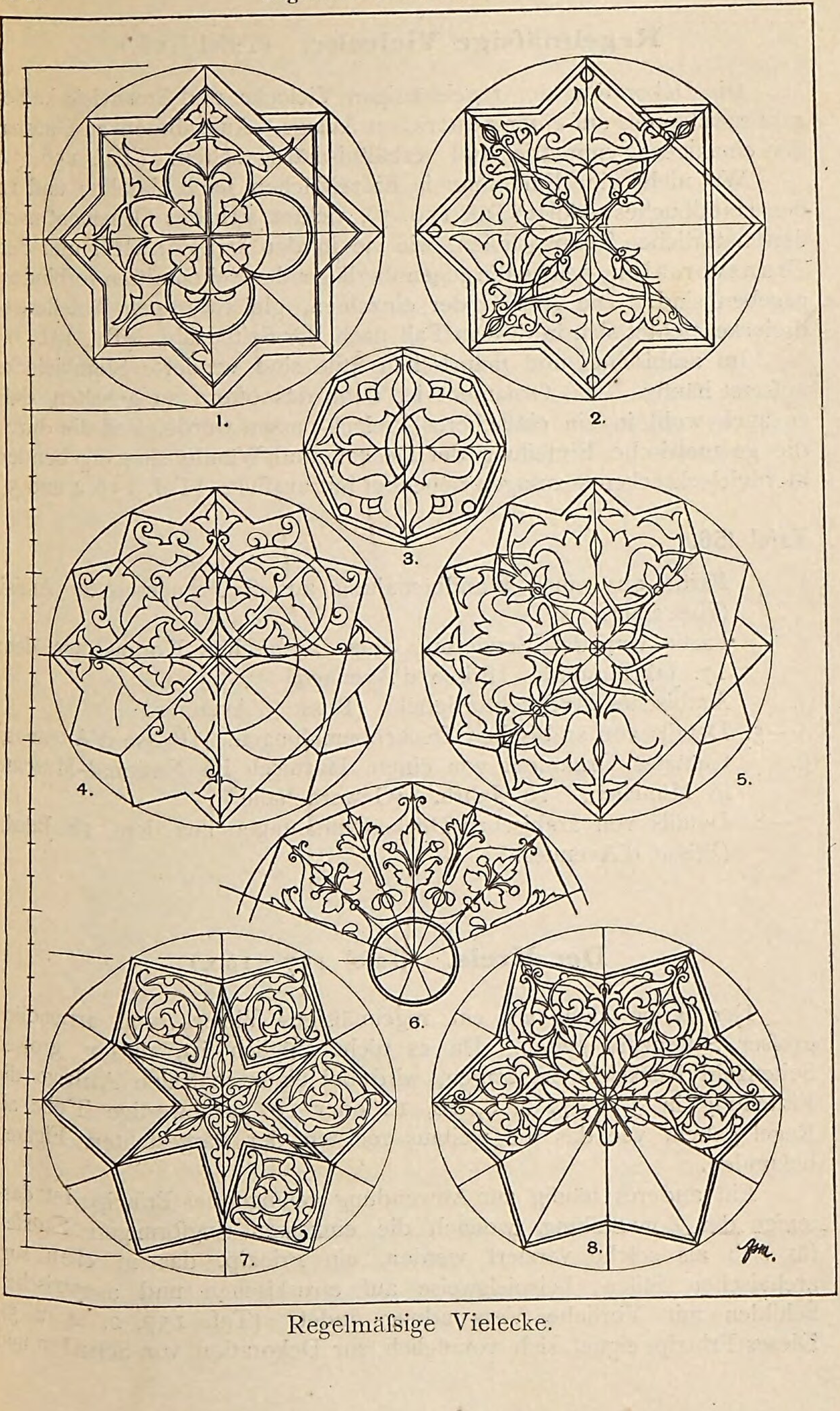
Das Quadrat.



Das Quadrat.



Das Quadrat.



Regelmäfsige Vielecke.

Regelmäfsige Vielecke. (Tafel 156.)

Die Dekoration der regelmäfsigen Vielecke und Sternvielecke beruht meistenteils auf einer zentralen Anlage. Ausnahmen zu Gunsten der einaxigen Symmetrie sind verhältnismäfsig selten. (Taf. 156. 3.)

Wo nicht eine Einteilung in Einzelflächen nach Tafel 11 und 12 des Handbuches erfolgt (Taf. 156. 7), richtet sich das Ornament nach den natürlichen Teilungslinien, wie sie in den Diagonalen und den Transversalen, welche die gegenüberliegenden Seitenmitten verbinden, gegeben sind. Die Anzahl der einzelnen, gleichwertigen Abteilungsdreiecke richtet sich in diesem Fall nach der Seitenzahl. (Taf. 156. 6.)

Im arabischen und maurischen Stile sind verzierte Sternvielecke äufserst häufig. Das Ornament ist dann des öftern so gehalten, dafs es auch wohl in ein einfacheres Vieleck passen würde, und die durch die geometrische Einteilung der Decken und Wände sich ergebenden Sternvielecksecken sozusagen nebenbei mit ausfüllt. (Taf. 156. 4 und 5.)

Tafel 156.

1. Partie aus einer Wandbemalung aus S. Francesco zu Assisi. (Hessemer.)
2. Partie von der Verzierung eines arabischen Korans aus dem 17. Jahrhundert. (Prisse d'Avennes.)
3. Arabisches Architekturdetail. (Prisse d'Avennes.)

4—5. Details von arabischen Deckenbemalungen. (Prisse d'Avennes.)

6. Geätztes Ornament von einem Harnisch im National-Museum in München. 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)

7—8. Details von arabischen Deckenbemalungen aus dem 18. Jahrh. (Prisse d'Avennes.)

Der Kreis. (Tafel 157—160.)

Der Kreis kann als ein regelmäfsiges Vieleck von unendlich grofser Seitenzahl gelten. Da es nicht möglich ist, dieser grofsen Seitenzahl Rücksicht zu tragen, wird bei einer zentralen Anlage die Einteilung in 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12 oder 16 gleichwertige Teile als Regel gelten, wie das die weitaus meisten der dargestellten Figuren bekunden.

Ein anderes häufig zur Anwendung gelangendes Prinzip ist dasjenige der Zonalteilung, wonach die einzelnen ringförmigen Streifen für sich als solche verziert werden, ein Prinzip, das in den sog. archaischen Stilen, beispielsweise auf etruskischen und assyrischen Schilden mit Vorliebe Verwendung findet. (Taf. 157. 2, 4 u. 5.) Dieses Prinzip eignet sich vorzüglich zur Dekoration von Schalen und

Tellern, bei denen schon die Profilierung auf eine zonale Teilung hinführt. Der sog. Fond, die Mitte des Kreises, der seine Auszeichnung durch eine Rosettenanlage zu erhalten pflegt, kann auch durch ein einaxig- oder gar nicht symmetrisches Gebilde ausgefüllt werden. (Taf. 157. 4.) Letztere Dekorationsweise ist überhaupt auch in bezug auf den ganzen Kreis in Anwendung, jedoch verhältnismäfsig seltener.

Geometrische Einteilungen des Kreises durch Polygoneinschiebungen und Bogenverschneidungen sind nicht nur im gotischen Mafswerk, das speziell auf diesem Verfahren beruht, sondern auch im Formalismus anderer Perioden gang und gebe. (Vergl. die Mafswerksfüllungen 7 u. 8 auf Taf. 158 und die Niello-Ornamente 7 u. 8 auf Taf. 159.) Die Kreisfüllung ist in vielen Fällen nichts anderes als eine ins Flache übertragene Rosette, so dafs eine scharfe Grenze zwischen beiden Formen nicht zu ziehen ist. Vergleiche das über die Rosette auf Seite 201 Erwähnte.

Tafel 157.

1. Assyrische Thonfliese aus Nimrud. (Owen Jones.)
2. Assyrische Schildverzierung aus Khorsabad. (Owen Jones.)
3. Altfränkisches Motiv einer Kreisfüllung vom Sakramentarium in Reims.

4—5. Bemalungen griechischer Thongefäfse von der Form Kylix. (Lau.)

6. Kreisfüllung von einem keltischen Steinkreuz, Friedhof von St. Vigeans, Angusshire. (Owen Jones.)

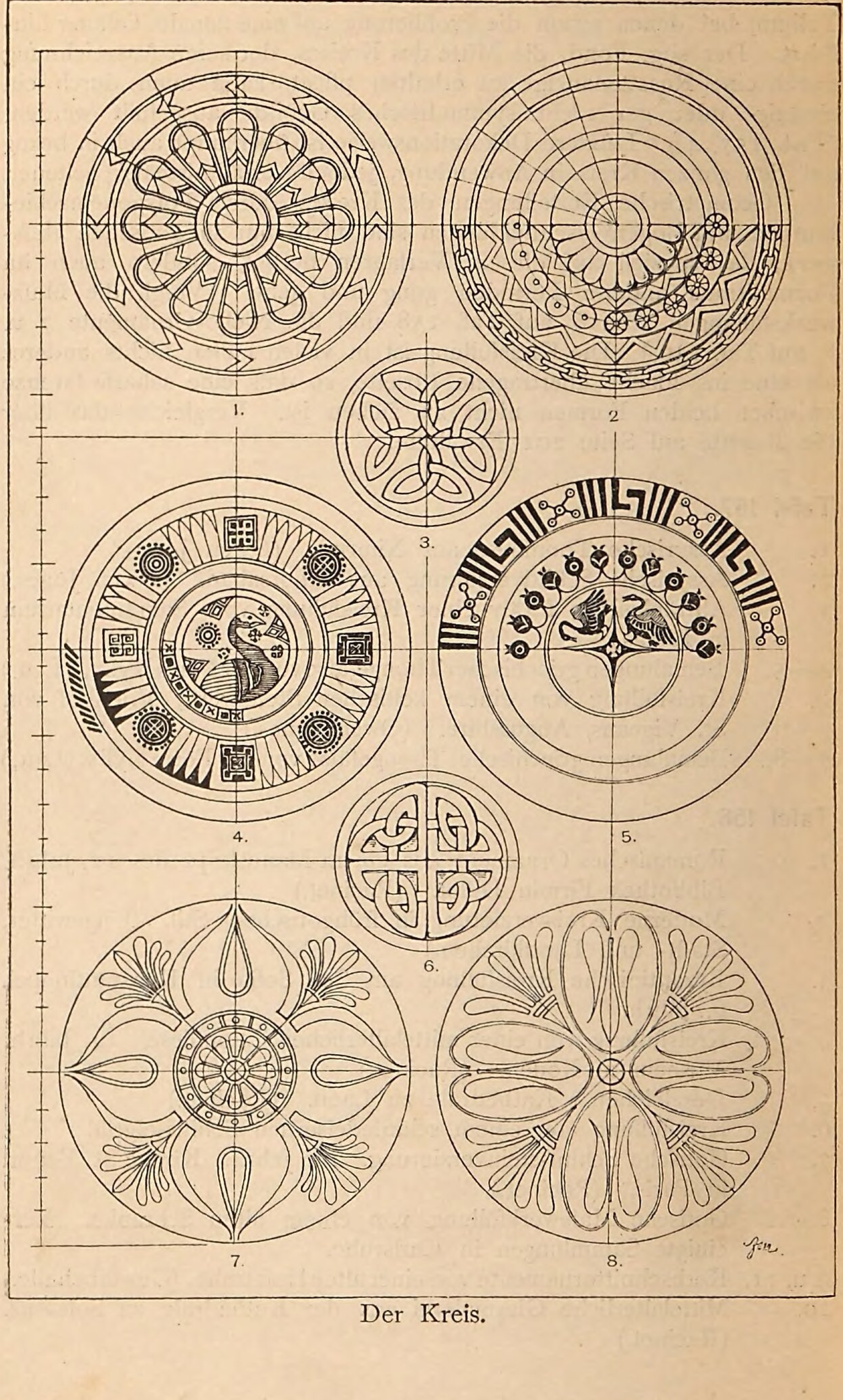
7—8. Bemalungen griechischer Thongefäfse von der Form Kylix. (Lau.)

Tafel 158.

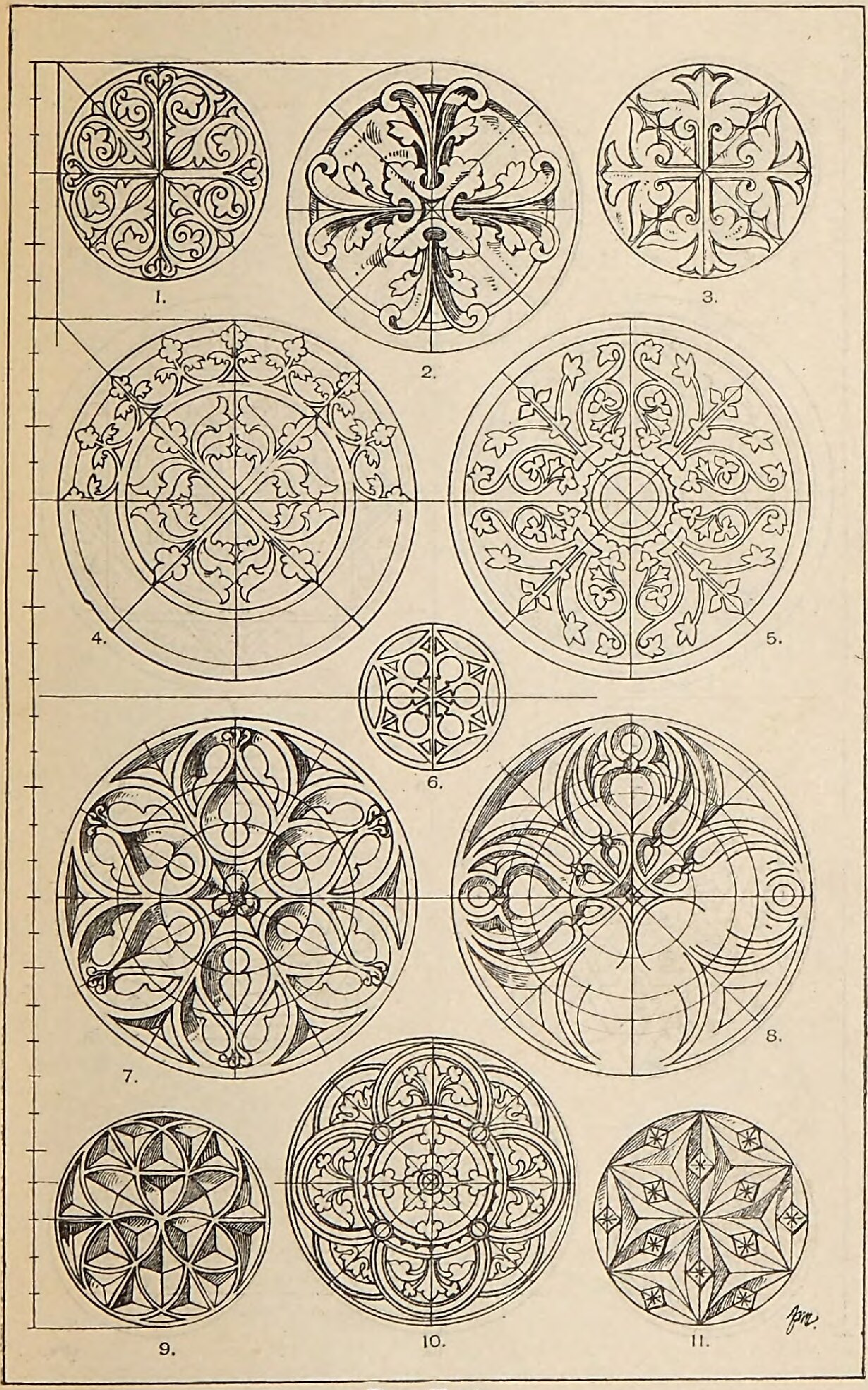
1. Romanisches Ornament aus einem Manuskript des 12. Jahrh. Bibliothek Firmin Didot. (Racinet.)
2. Moderne Kreisverzierung in frühgotischem Stil. (Ungewitter, Stadt- und Landkirchen.)
3. Byzantinische Kreisfüllung aus Sta. Sofia in Konstantinopel. 6. Jahrh.
4. Kreisfüllung von einer mittelalterlichen Thonfliese. 14. Jahrh. Museum in Rouen. (Racinet.)
5. Desgleichen. Kathedrale zu Laon. (Racinet.)
6. Kreisfüllung von einem schmiedeisernen Schlüsselgriff.
7. Gotische Schlufssteinverzierung. 16. Jahrh. Kirche St. Benoit in Paris. (Racinet.)
8. Gotische Mafswerkfüllung von einem alten Schranke. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

9. u. 11. Kerbschnittornamente von einer alten Holztruhe. (Gewerbehalle.)

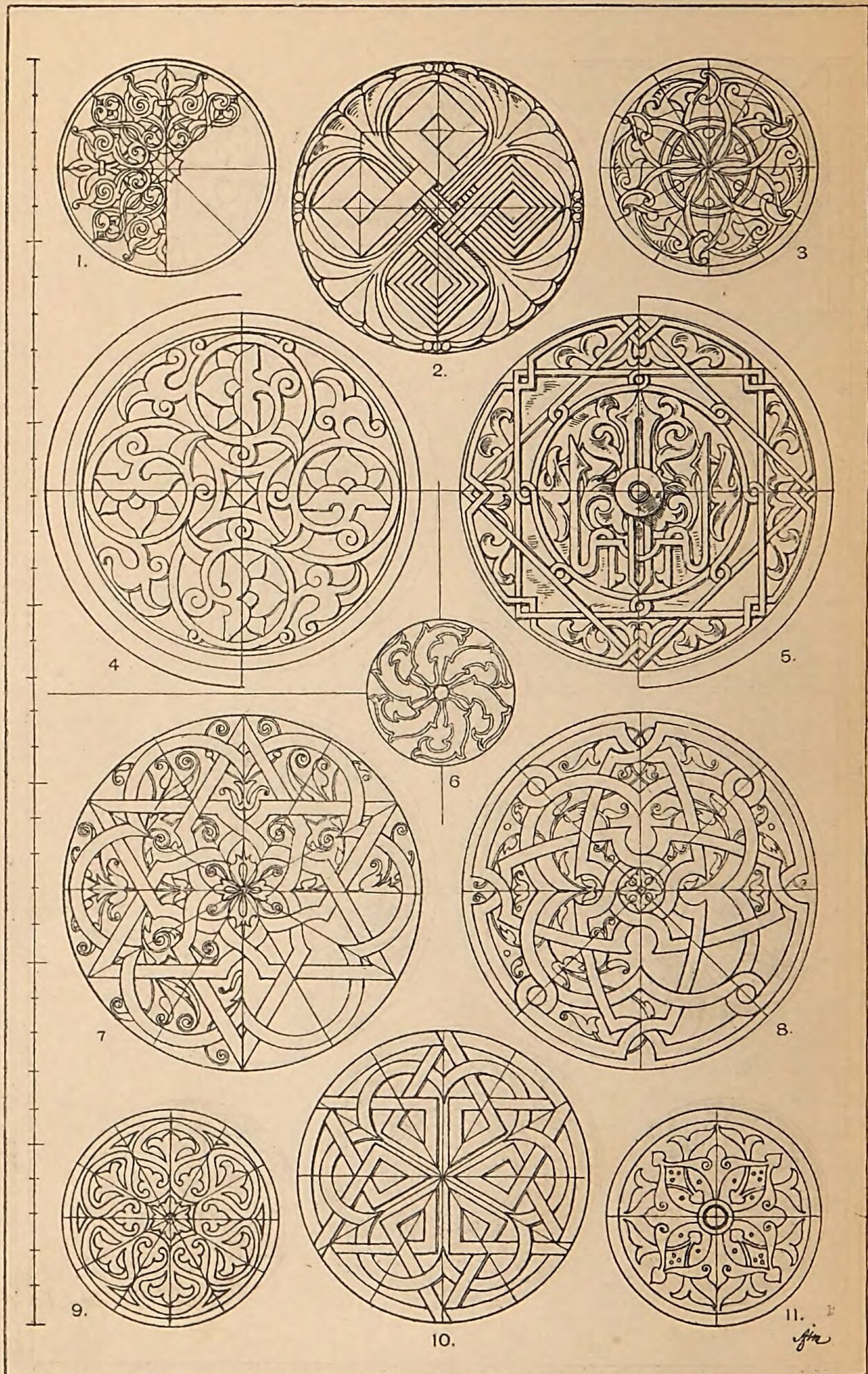
10. Mittelalterliche Glasmalerei aus der Kathedrale zu Soissons. (Racinet.)



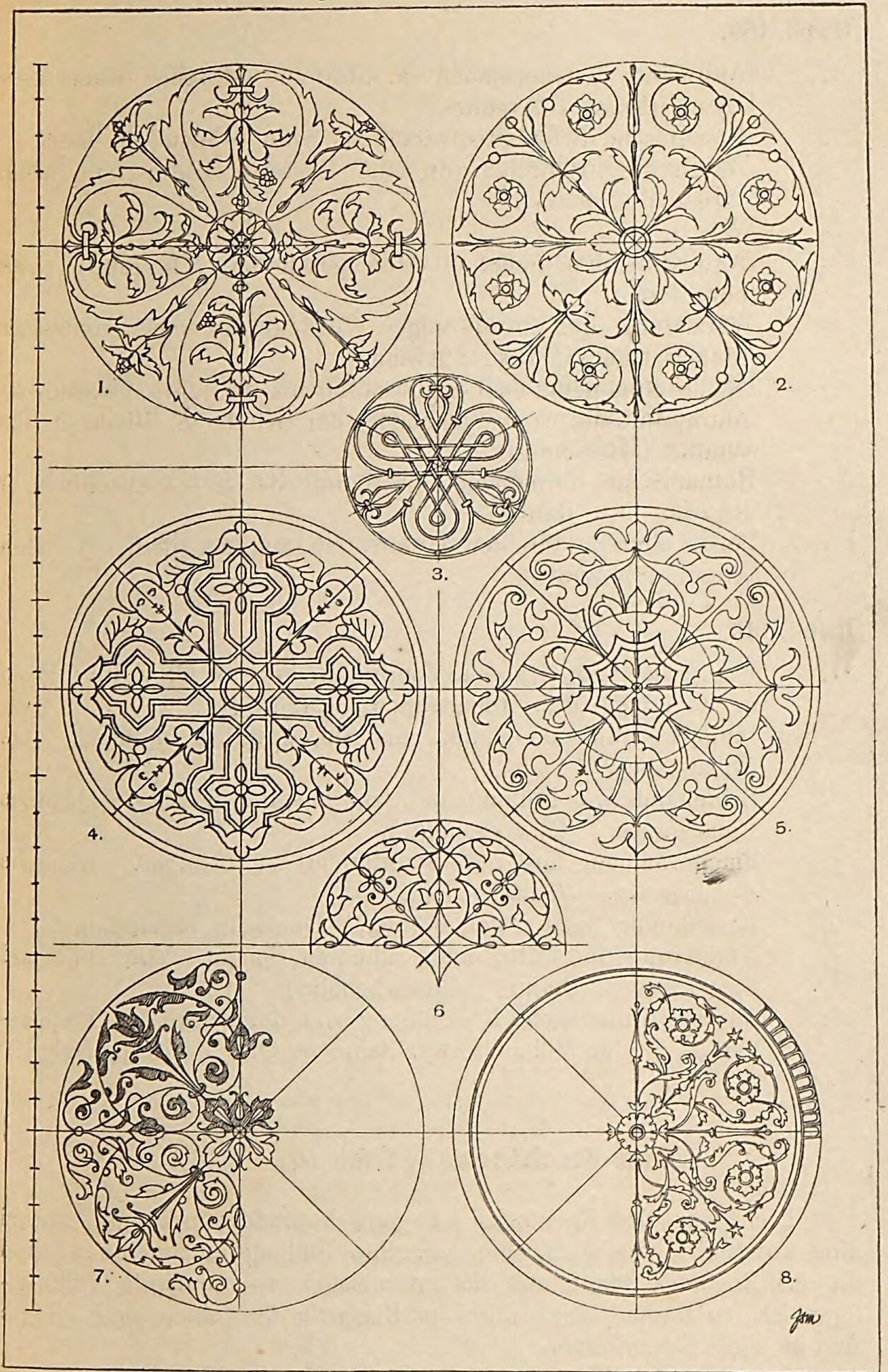
Der Kreis.



Der Kreis.



Der Kreis.



Der Kreis.

Tafel 159.

1. Arabisches Flachornament in Marmor. Moschee Kaonam-el-Dyn. (Prisse d'Avennes.)
2. Romanische Schlufssteinverzierung vom Münster in Basel.
3. Arabisches Flachrelief von einer Thüre in Kairo, 14. Jahrh. (Prisse d'Avennes.)
4. Wie 1.
5. Arabisches Flachrelief, in Holz geschnitzt. 16. Jahrh. (L'art pour tous.)
6. Verzierung der kreisförmigen Vertiefungen einer arabischen Metallschale. (Prisse d'Avennes.)

7—8. Niello-Ornamente nach Balthasar Silvius. 16. Jahrh. (Ysendyck.)

9. Marmormosaik vom Fufsboden der Kirche S. Vitale in Ravenna. (Hessemer.)
10. Romanisches Ornament vom Portal der S. Lorenzokirche in Segovia. 12. Jahrh.
11. Partie einer arabischen Koranverzierung aus dem 16. Jahrh. (Prisse d'Avennes.)

Tafel 160.

1. Flachrelief vom Grabmal Vendramin in S. S. Giovanni e Paolo in Venedig. Ital. Renaissance. (Meurer.)

2 u. 4. Majolika-Fufsbodenplatten aus Sta. Caterina in Siena. Ital. Renaissance.

3. Schmiedeiserne Füllung aus San Salvator in Prag. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
5. Flachornament aus der Stadtkirche zu Kamenz. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
6. Kreisfüllung nach Peter Flötner. Deutsche Renaissance.
7. Verzierung der Mitte einer silbernen Schale. Von Ihne und Stegmüller in Berlin. (Gewerbehalle.)
8. Modern-französische Kreisfüllung von der Decke des Treppenhauses in der Villa Croissy, Seine et Oise. (Cäsar Daly.)

Das Rechteck. (Tafel 161—164.)

Die Figur des Rechtecks ist ganz besonders geeignet, sowohl eine zentrale, als auch eine aufrechte Füllung aufzunehmen, und da das Rechteck überhaupt die am meisten vorkommende Füllungsfigur ist, so finden sich zahlreiche Beispiele der einen und andern Art in allen Stilperioden.

Wo nicht eine Einteilung des Rechtecks in Einzelfiguren etwa nach den Beispielen der Tafeln 13, 14 u. 15 angeordnet wird, ergeben

sich für die zentrale Anlage als die natürlichen Teilungslinien, um die sich das Ornament gruppiert, die beiden Transversalen, welche die gegenüberliegenden Seitenmitten verbinden. Durch dieselben wird die Figur in 4 kleinere Rechtecke zerlegt, welche unter sich die gleiche Verzierung erhalten. (Vergl. Taf. 161. Fig. 1 u. 3 u. Taf. 162. Fig. 1—5.) Eine Mitbenutzung der Diagonalen als Symmetrielinien, wie es beim Quadrat die Regel, erweist sich hier nicht günstig, weil die entstehenden 8 Dreiecke zwar alle unter sich kongruent sind, aber der Mitte zu nicht mit den gleichen Winkeln anliegen. Tafel 161 Fig. 4 zeigt ein derartiges Beispiel, das überdies dadurch von der allgemeinen Regel abweicht, dafs das organische Wachsen des Ornaments nicht von der Mitte nach aufsen, sondern von den 4 Ecken aus nach der Mitte zu erfolgt.

Die strengere griechische Palmettenornamentik, die im Quadrat eine vorzügliche Wirkung erzielt, eignet sich weniger für das Rechteck (Taf. 161. Fig. 1 u. 2), als die mehr freie Verzierungsart der römischen Epoche (Taf. 161. Fig. 3) und der Renaissanceperiode (Taf. 162. Fig. 1—5).

Das Rechteck als aufrechte Füllung kommt stehend oder liegend zur Verwendung, je nachdem das gröfsere Seitenpaar vertikale oder horizontale Lage hat. Beispiele der erstern Art sind die Figuren 2 u. 3, der letztern dagegen die Figuren 1 u. 5 auf Tafel 164. Symmetrieaxe ist die senkrechte Mittellinie. Das Ornament ist selten geometrischer Natur, sondern benutzt meist organische oder künstliche Motive. Die aufrechte rechteckige Füllung ist hauptsächlich da am Platze, wo dieselbe in Wirklichkeit auf einer senkrechten Ebene in Anwendung gelangt, wie beispielsweise als Pilasterfüllung (vergl. S. 235, Pilasterschäfte), als Wandfeld, als Thürfüllung u. s. w. Für die Dekorationen horizontaler Ebenen (Fufsboden, Decke etc.) eignet sich anderseits in erster Reihe die zentrale Anlage.

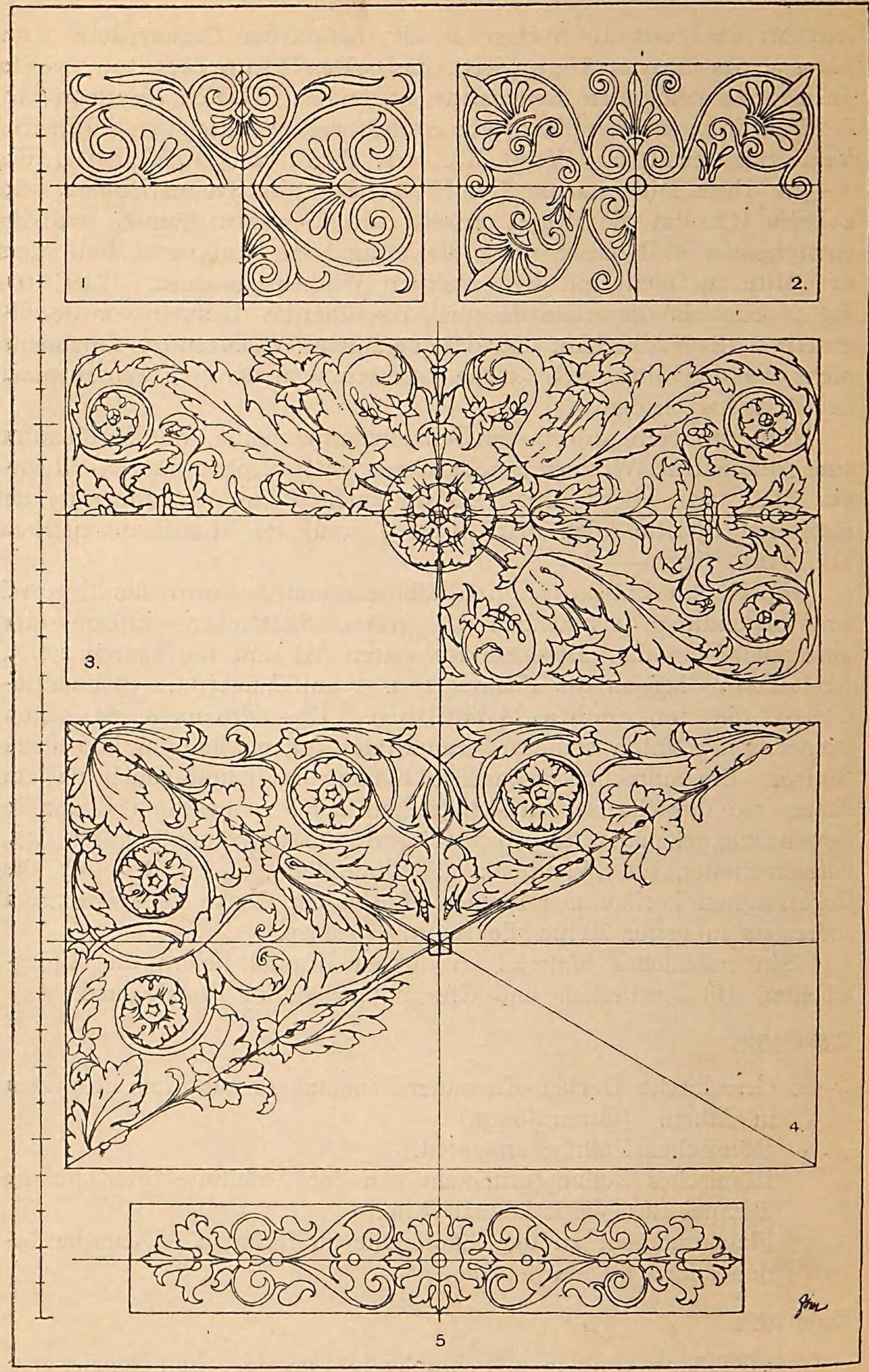
Ein reichliches Material zu diesem Kapitel liefern die Einlegarbeiten, die Flachreliefs und Gitterbildungen der Renaissance.

Tafel 161.

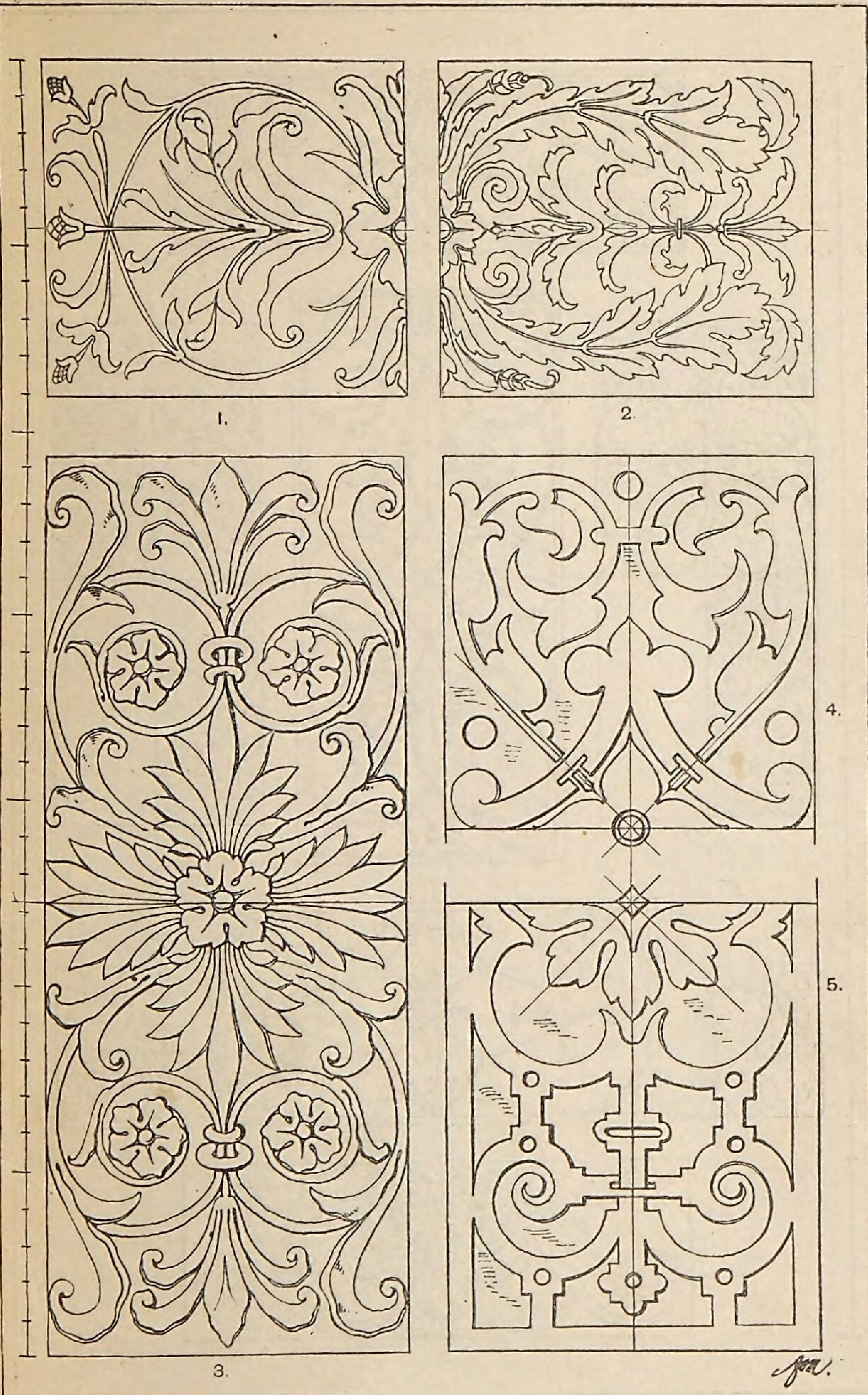
1—2. Griechische Decken-Kassetten-Bemalungen aus den Propyläen in Athen. (Owen Jones.)
3. Römisches Füllungsornament.
4. Römisches Füllungsornament von der Architrav-Unterseite am Tempel des Vespasian zu Rom.
5. Flachornament an der Stadtkirche zu Kamenz. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)

Tafel 162.

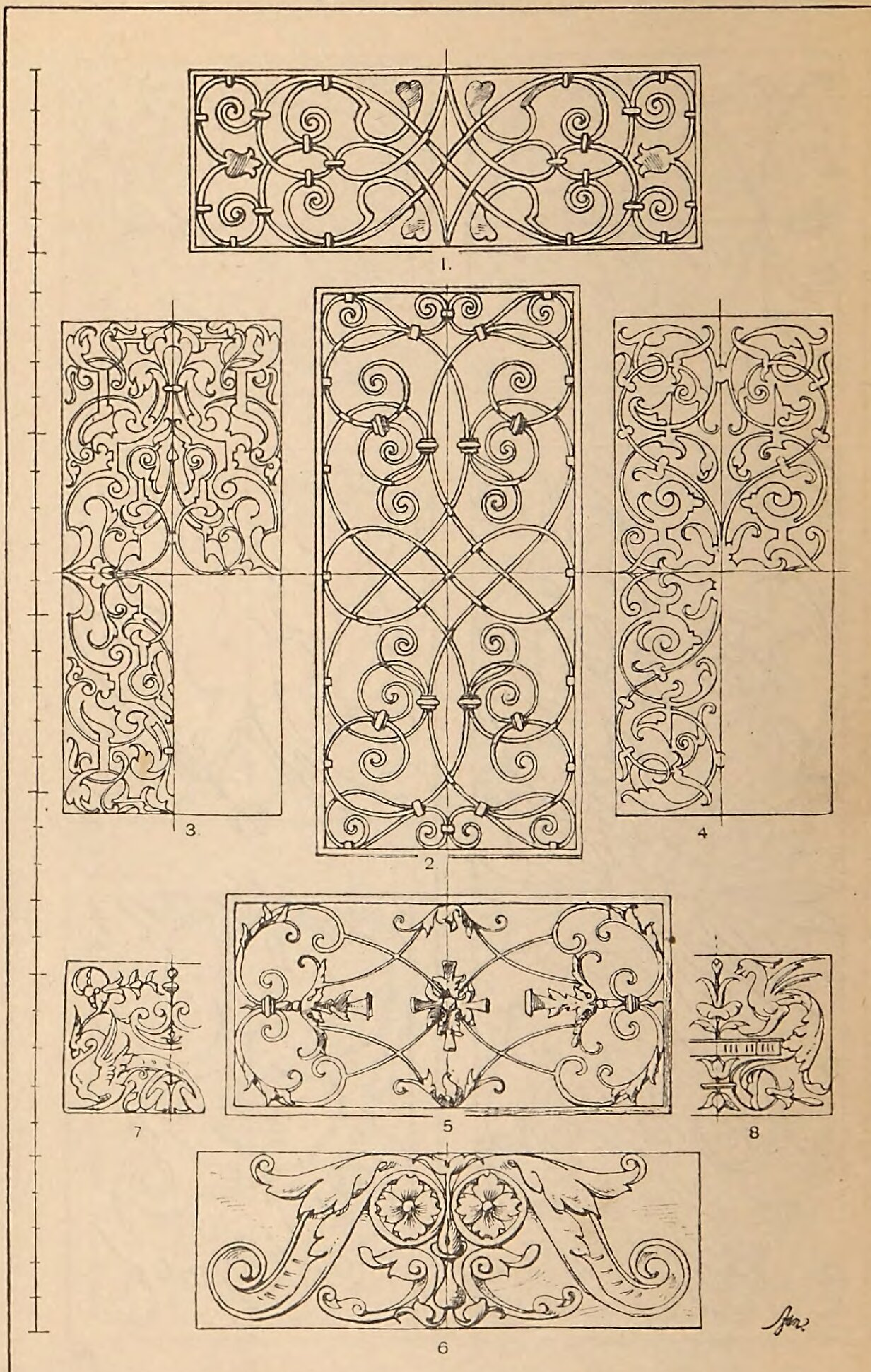
1. Intarsiafüllung von einem Schranke in Perugia. Ital. Renaissance. (Jacobsthal.)



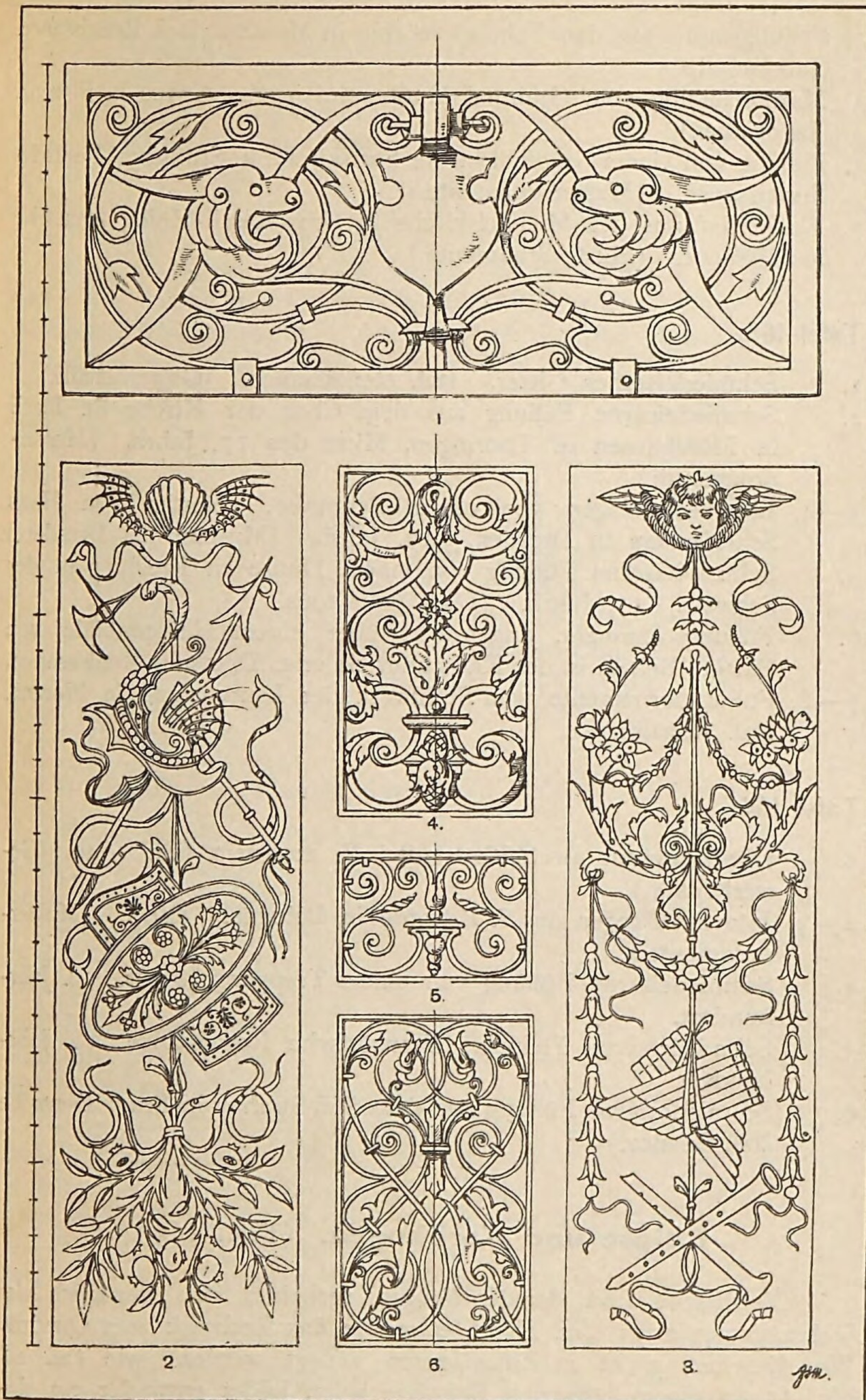
Das Rechteck.



Das Rechteck.



Das Rechteck.



Das Rechteck.

2. Füllungsmotiv aus dem Palazzo vecchio in Mantua. Ital. Renaissance. (Jacobsthal.)
3. Marmorfüllung vom Grabmal Marzuppini in Sta. Croce in Florenz. (Jacobsthal.)
4. Füllung von einem Grabmal in der Stiftskirche in Stuttgart. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)
5. Flachrelief aus der Michaelskirche in Schwäbisch-Hall. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)

Tafel 163.

1. Schmiedeisernes Gitter. Ital. Renaissance. (Gewerbehalle.)
2. Schmiedeiserne Füllung aus dem Chor der Kirche St. Blasii in Mühlhausen in Thüringen, Mitte des 17. Jahrh. (Musterornamente.)

3—4. Elfenbeineinlagen von einem Schranke, gefertigt von Hans Schieferstein in Dresden. 16. Jahrh. (Museum zu Dresden.)

5. Schmiedeiserne Füllung von einem Hause zu Freiburg in der Schweiz. 17. Jahrh. (L'art pour tous.)
6. Füllungsornament, angebracht über einem Heiligenbilde von Barthel Beham in der Karlsruher Galerie. Deutsche Renaissance.

7—8. Füllungsornamente vom Stuhlwerk der Laurenziana in Florenz. Ital. Renaissance.

Tafel 164.

1. Oberlichtgitter aus Schlettstadt i. E. aus dem Jahr 1649. (Gewerbehalle.)

2—3. Intarsiafüllungen aus S. Petronio in Bologna. 1495. (Musterornamente.)

4. Schmiedeiserne Füllung von einem Treppengeländer. 18. Jahrhundert.
5. Schmiedeiserne Füllung. Französische Renaissance. 18. Jahrhundert.
6. Schmiedeiserne Füllung aus dem Stift Strahov in Prag. Deutsche Renaissance.

Ellipse und Korbbogen. (Tafel 165.)

Die Ellipse und der Korbbogen verhalten sich bezüglich des Dekorationsprinzips zum Kreis, etwa wie das Rechteck zum Quadrat. Wo dieselben nicht in Einzelfiguren zerlegt werden, wie Taf. 20, Fig. 15 an einem hübschen Beispiele zeigt, bildet entweder ein einaxig-symmetrisches Ornament eine aufrechte Füllung in stehen-

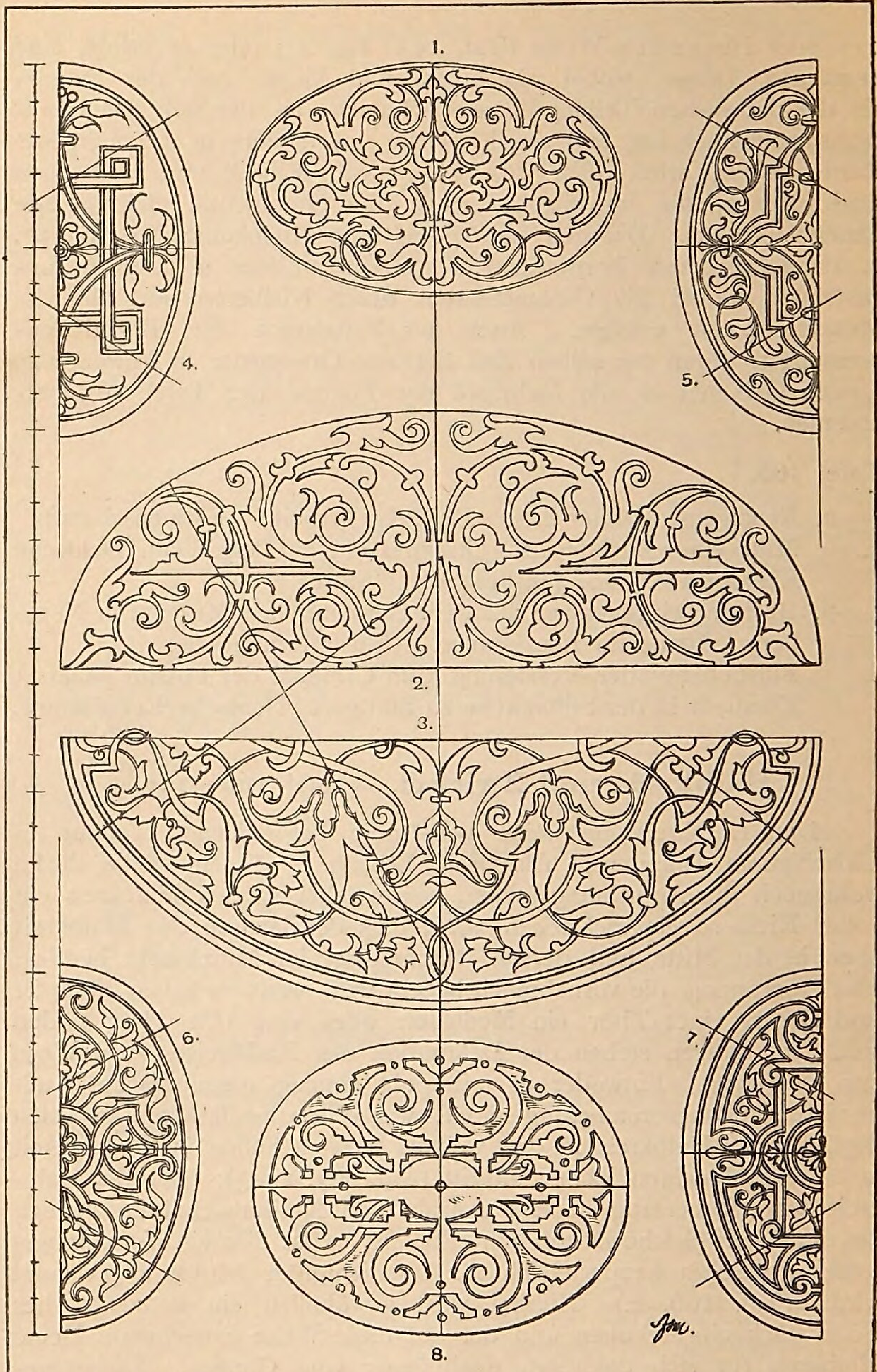
der oder liegender Weise (Taf. 165. Fig. 1); oder es erfolgt eine zentrale Anlage, wobei die grofse und kleine Axe der Figuren als die natürlichen Teilungslinien erscheinen, an die sich das Ornament anzulehnen hat und durch welche das letztere in 4 kongruente Partien zerlegt wird. (Taf. 165. Fig. 2—8.) Ellipse und Korbbogen sind Figuren, die im allgemeinen in der Ornamentik nicht gerade häufig auftreten. Dagegen hat speziell die Kleinkunst des 16., 17. u. 18. Jahrh. diese Form für Dosen, Bonbonnièren u. a. gerne angewendet, wobei die Ornamentation durch Niellieren und ähnliche Metalltechniken erfolgte. Auch als Mittelstück für Buchdeckelpressungen waren zur selben Zeit ähnliche Ornamente in Anwendung. Diesen Gebieten ist die Mehrzahl der Figuren der Tafel 165 entnommen.

Tafel 165.

1—2. Renaissance-Ornamente. Deutsche Arbeit. (Formenschatz.)
3. Mitte eines Buchdeckels. Goldpressung auf Pergament. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. (Storck.)
4—7. Buchdeckelpressungen aus dem Germanischen Museum in Nürnberg. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)
8. Fufsbodenplatten-Verzierung vom Grabmal der Fürstin Johanna Elisabeth in der Stiftskirche zu Stuttgart. Deutsche Renaissance.

Halbkreis und Zwickel. (Tafel 166—167.)

Der Halbkreis läfst eine vollständig befriedigende Teilung in Einzelfiguren kaum zu. Als beste Lösung in diesem Sinne dürfte wohl noch die Anordnung gelten, bei welcher in den Halbkreis ein voller Kreis so eingeschrieben wird, dafs der letztere den Halbkreis oben in der Mitte und dessen Durchmesser im Mittelpunkt berührt, eine Anordnung, die vornehmlich beliebt wird, wenn zwischen Kämpfer und Bogen einer Thür ein Medaillon oder eine Uhr Platz finden soll. Im übrigen stehen der Dekoration des Halbkreises zwei Wege zur Verfügung. Entweder es wird ein einaxig-symmetrisches aufrechtes Füllungsornament gebildet, was schon insofern am nächsten liegt, als der Halbkreis in den weitaus meisten Fällen in Wirklichkeit in einer senkrechten Ebene auftritt (Taf. 167. 1—3); oder der Halbkreis wird fächerartig in eine Anzahl von Kreisausschnitten zerlegt, die unter sich gleiche Dekoration erhalten; es ist dies ein Verzierungsprinzip, welches hauptsächlich für Oberlichtgitter häufig angewendet wird. (Taf. 166. 2.) Hierbei wird gewöhnlich ein konzentrisches Bogenstück eingeschoben und der auf diese Weise entstehende kleine Halbkreis für sich dekoriert, unabhängig vom Ganzen. Dieses geschieht, um die unschöne und unzweckmäfsige Strahlenhäufung am Zentrum zu umgehen.



Ellipse und Korbbogen.

Da infolge optischer Täuschung der Halbkreis den Eindruck hervorbringt, als ob er eigentlich weniger als die Hälfte des vollen Kreises wäre, wird er häufig überhöht oder „gestelzt“, d. h. der Mittelpunkt des Kreisbogens wird nicht in die horizontale Abschlufslinie, sondern etwas mehr nach oben verlegt.

Mit dem Namen Zwickel bezeichnet man verschiedene Figuren, die gewissermafsen als Abfall übrig bleiben, wenn Kreisbogen sich in geradumgrenzte oder von flacheren Bogen umrahmte Felder einschieben. Die gewöhnlichste Figur dieser Art ist der Dreieckszwickel; derselbe entsteht zu beiden Seiten des Halbkreises, wenn dieser in eine rechteckige Umrahmung eingeschoben wird, wie dieses z B. stattfindet, wenn eine im Halbkreis abschliefsende Thüröffnung eine gerade Verdachung erhält. Die nämliche Zwickelform entsteht, wenn, wie das bei Deckenteilungen, häufig vorkommt, der Kreis in ein Quadrat einbeschrieben wird. Der Schmuck der Dreieckszwickel besteht nicht selten darin, dafs seine Mitte eine Rosette aufnimmt; oder es werden Lorbeer-, Palm- und Eichenzweige, kreisrunde Kränze und fliegende Bänder, Trophäen, figurale Reliefs und ähnliche Dinge in mehr oder minder naturalistischer Weise eingesetzt. Für die strengere ornamentale Ausschmückung ergiebt sich die Halbierungslinie des rechten Winkels als Symmetrieaxe. Die Motive sind selten geometrischer Art (Taf. 166. 5—6), sondern gewöhnlich organischer Natur (Taf. 167. 4—5); von künstlichen Formen wird aufser den genannten Trophäen auch allerlei Kartouchenwerk benutzt. (Taf. 167. 6—9.)

Wenn aneinandergereihte Kreisbogen eine gemeinsame gerade Abdeckung finden, so entsteht der Zwickel von der Form der Figur 4 auf Taf. 166. Derselbe gleicht zweien, mit den rechten Winkeln aneinandergelegten Dreieckszwickeln und hat eine senkrechte Mittelaxe.

Eine andere bekannte Zwickelform bildet sich, wenn zwei kleinere Halbkreise sich in einen gröfseren einschieben, wie das der Fall ist, wenn gekuppelte Rundfenster von einem gemeinsamen Bogen überspannt werden. Hier können schliefslich ebenfalls eingereiht werden jene Viertelskreisfiguren, wie sie in den Ecken der Decken nicht selten angebracht werden und wovon die Figuren 7—8 auf Taf. 166 zwei hälftig gezeichnete Beispiele wiedergeben.

Tafel 166.

1. Römisches Marmorornament. (Vulliamy.)
2. Oberlichtgitter. Ital. Renaissance. (Gewerbehalle.)
3. Marmorfüllung von einer arabischen Moschee. (Prisse d'Avennes.)
4. Frühgotische Zwickelfüllung von der Kirche zu Kent in England.

5—6. Arabische Dreieckszwickel in Mosaikarbeit. (Prisse d'Avennes.)

7—8. Moderne Viertelskreisfüllungen.

Tafel 167.

1. Intarsiafüllung vom Chorgestühl in Sta. Maria in Organo in Verona. Ital. Renaissance.
2. Schmiedeiserne Füllung. Nachbildung eines Renaissancegitters von Dir. Storck.
3. Schmiedeiserne Füllung. Deutsche Renaissance.
4. Flachrelief, Oberansicht einer Säulenplinthe aus dem Santo in Padua. (Meurer.)
5. Moderner Dreieckszwickel vom Vaudevilletheater in Paris. (Raguenet.)

6—9. Dreieckszwickel nach Vredeman de Vries.

Die Raute. (Tafel 168.)

Man bezeichnet in der ornamentalen Kunst als Raute nicht nur das verschobene Quadrat (Rhombus), sondern auch das über Eck gestellte gewöhnliche Quadrat. Die Raute wird entweder als einaxig-symmetrische, aufrechte Füllung behandelt (Taf. 168. Fig. 2, 4 u. 5), oder die beiden Diagonalen dienen als Symmetrieaxen für eine zentrale Anlage. (Taf. 168. Fig. 1 u. 3.) Im erstern Fall besteht das Ornament aus zwei, im letztern aus vier kongruenten Teilen. Die Verwendung der Raute ist keine häufige. Hin und wieder finden sich entsprechende Füllungsornamente im Gitterwerk, in Thüren und Täfelungen, an Kassettendecken u. s. w.

Tafel 168.

1. Aufgemalte Thürfüllung von der Kirche in Nördlingen. 17. Jahrhundert.

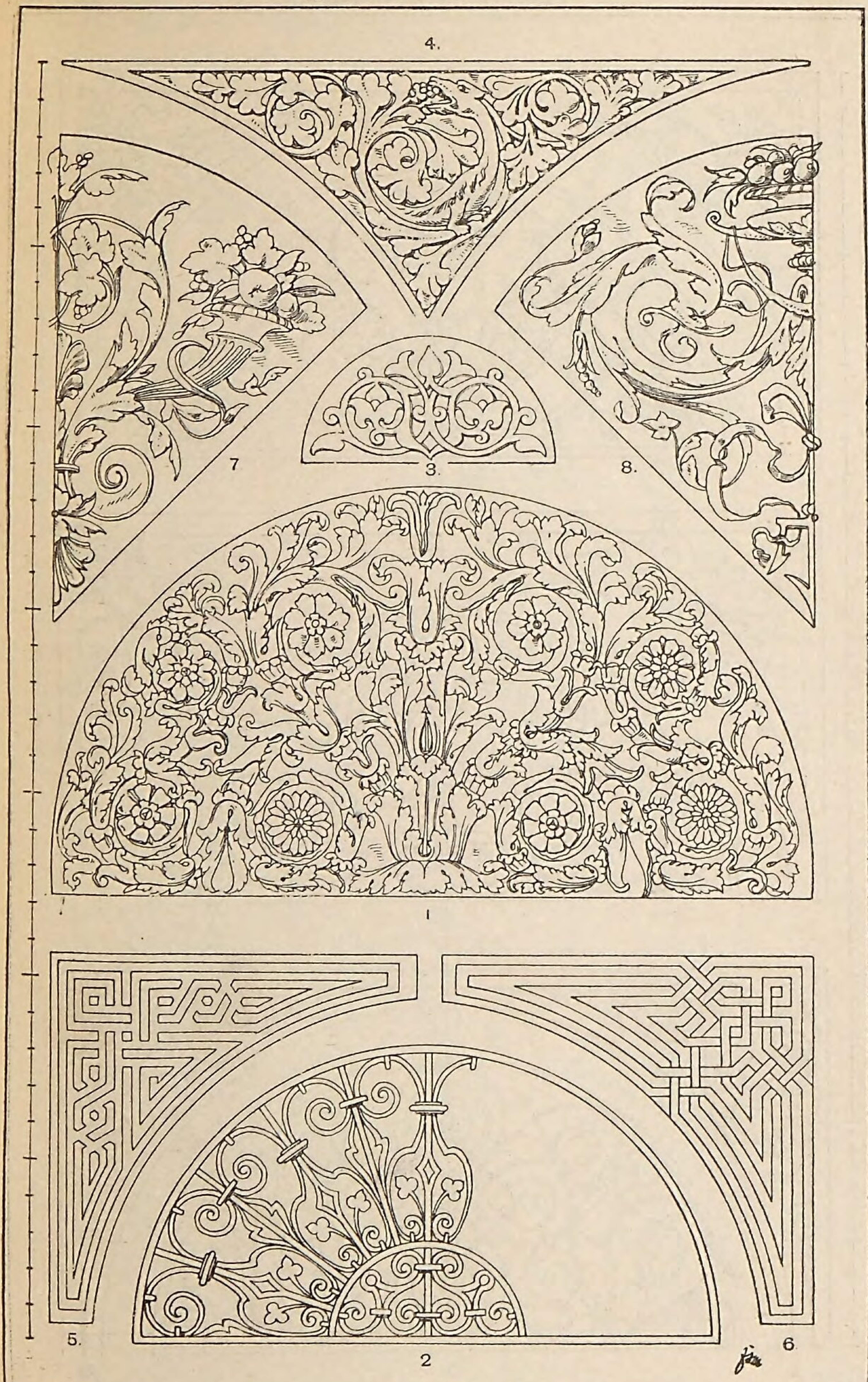
2—3. Teile von einem Gitterthor am Rathaus zu Würzburg. Deutsche Renaissance.

4—5. Moderne Decorationsmalereien.

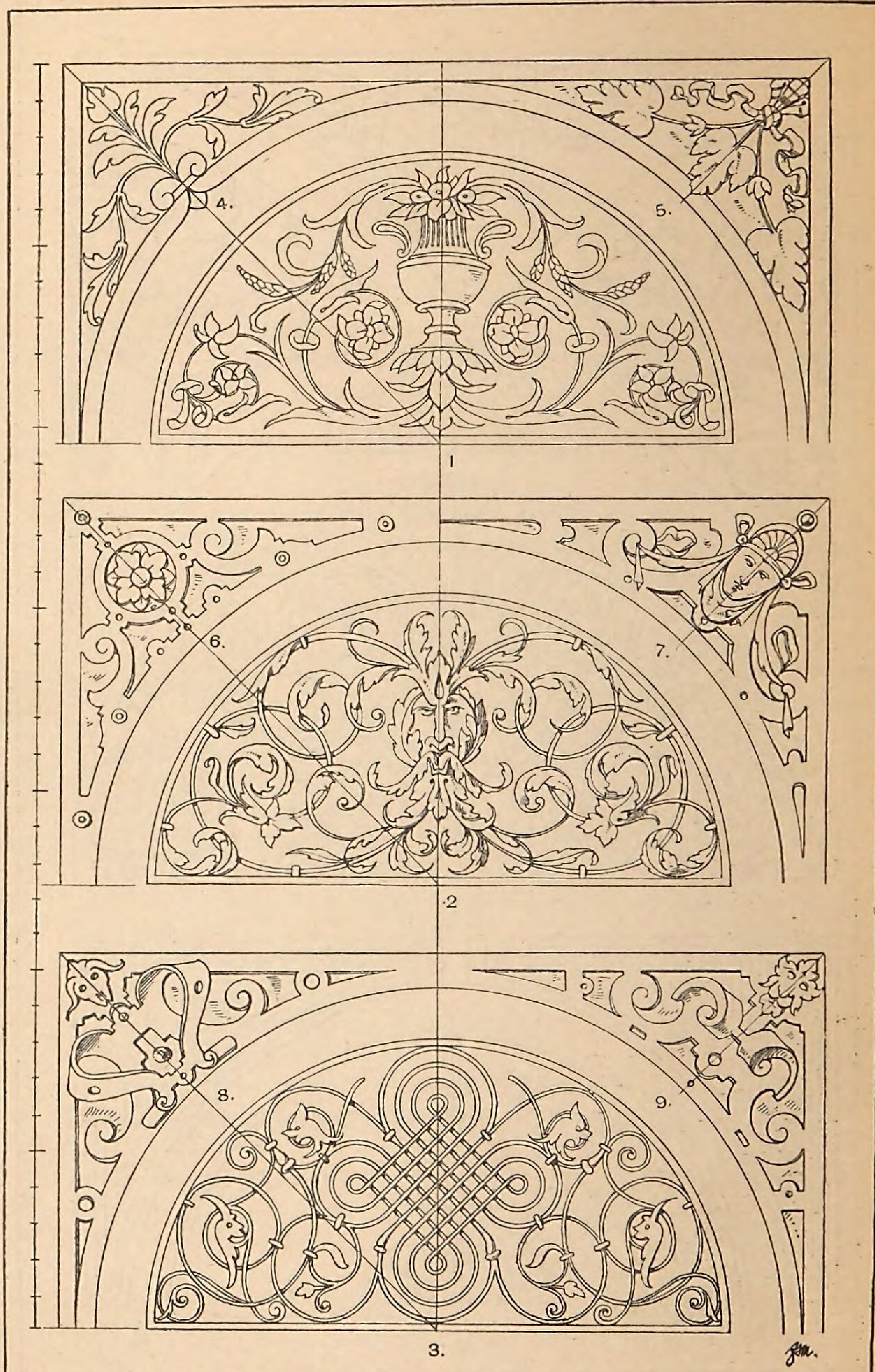
Verschiedene andere Figuren. (Tafel 169—170.)

Die Tafeln 169 und 170 geben eine Anzahl von mehr willkürlich und zufällig begrenzten Figuren, deren Art natürlicherweise äußerst mannigfaltig sein kann. Das Dekorationsprinzip richtet sich nach dem einzelnen Fall und erfolgt nach Analogie der im Vorhergehenden entwickelten Grundsätze. So werden regelmäßige Vielecke mit aus- und eingebogenen Seiten (Taf. 170. Fig. 1 u. 2) ähnlich den Vielecken mit geraden Seiten dekoriert.

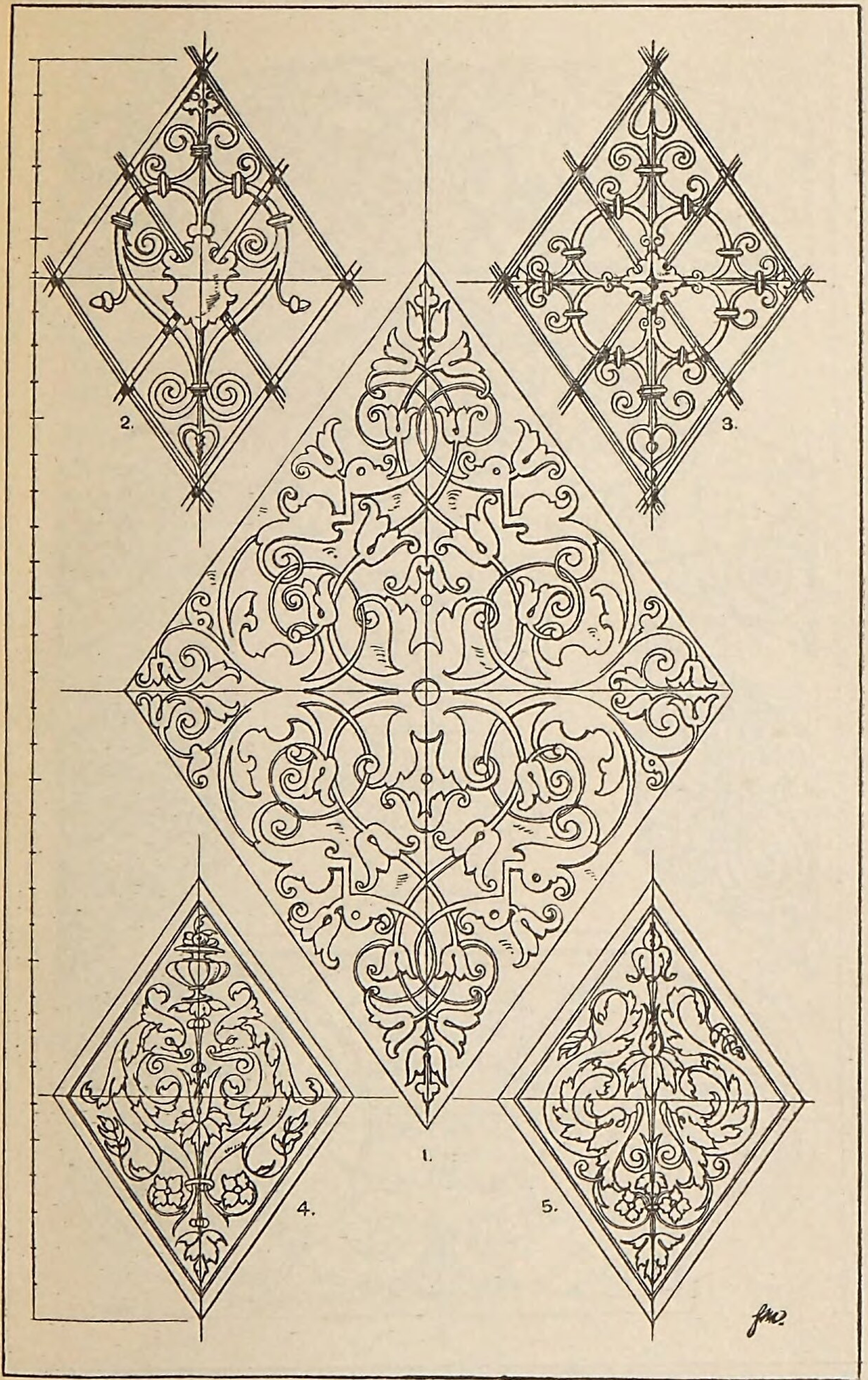
Figuren, wie sie Tafel 169. Fig. 7 u. 8 zeigen, verzieren sich



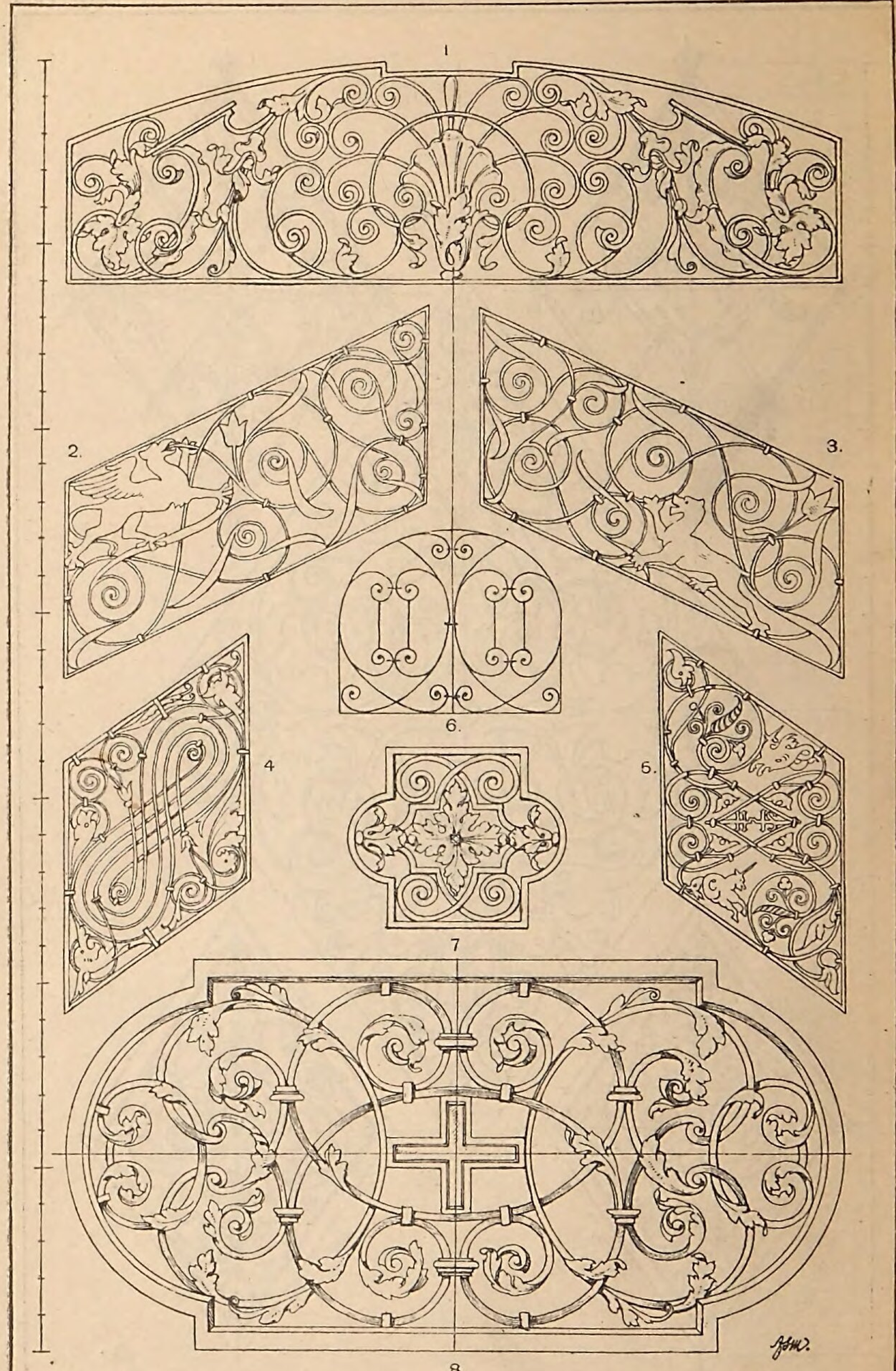
Halbkreis und Zwickel.



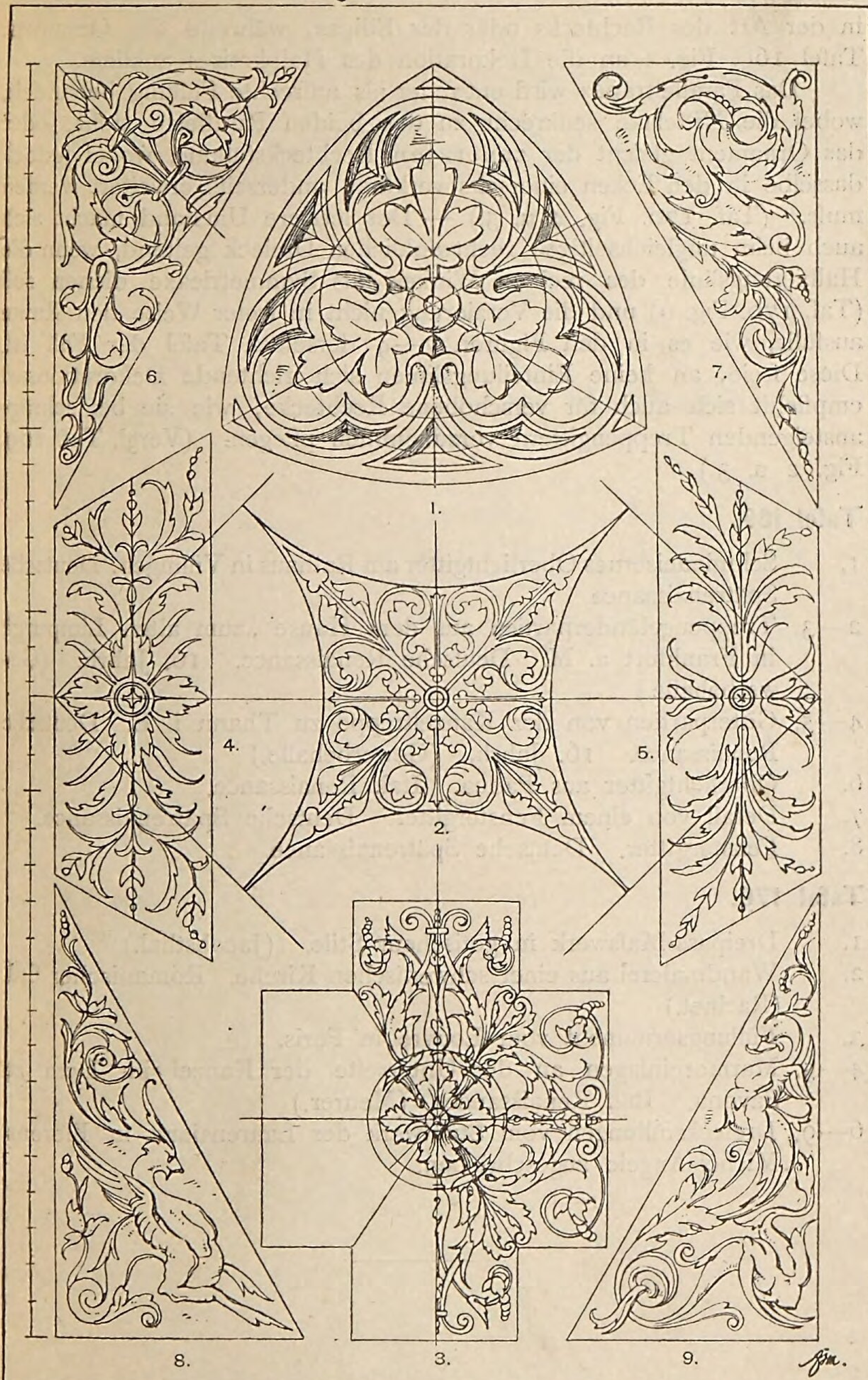
Halbkreis und Zwickel.



Die Raute.



Verschiedene andere Figuren.



Verschiedene andere Figuren.

in der Art des Rechtecks oder der Ellipse, während das Ornament Tafel 169. Fig. 1 an die Dekoration des Halbkreises anklingt.

Das Paralleltrapez wird entweder als aufrechte Füllung behandelt, wobei die Mittelaxe senkrecht zu den beiden Parallelen steht, oder das Ornament gleicht der zentralen Rechtecksfüllung, wobei jedoch dasselbe in den Ecken einerseits verkürzt, anderseits erweitert werden mufs. (Taf. 170. Fig. 4 u. 5.) — Der letztere Umstand macht sich auch beim ungleichseitigen rechtwinklichen Dreieck geltend, wenn die Halbierungslinie des rechten Winkels als Symmetrieaxe dienen soll (Taf. 170. Fig. 6) und die Verzierung nicht in freier Weise den Raum ausfüllt, wie es in den Figuren 7—9 derselben Tafel der Fall ist. Diese freie, an keine Einteilungslinien sich richtende Dekorationsart empfiehlt sich auch für verschobene Rechtecke, wie sie bei schrägansteigenden Treppengittern vorzukommen pflegen. (Vergl. Taf. 169. Fig. 2 u. 3.)

Tafel 169.

1. Schmiedeisernes Oberlichtgitter am Rathaus in Villingen. Deutsche Spätrenaissance.
2—3. Treppengeländerpartien aus dem Hause „zum alten Limpurg“ in Frankfurt a. M. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)
4—5. Gitterpartien von der Kanzeltreppe zu Thann i. E. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)
6. Oberlichtgitter aus Padua. Ital. Renaissance.
7. Detail von einem Fenstergitter. Deutsche Spätrenaissance.
8. Fenstergitter. Deutsche Spätrenaissanee.

Tafel 170.

1. Dreipass-Mafswerk in gotischem Stile. (Jacobsthal.)
2. Wandmalerei aus einer schwedischen Kirche. Romanischer Stil. (Racinet.)
3. Füllungsornament vom Louvre in Paris.
4—5. Marmoreinlagen an der Unterseite der Kanzel im Dom zu Savona. Ital. Renaissance. (Meurer.)
6—9. Dreiecksfüllungen vom Stuhlwerk der Laurenziana in Florenz. Michel-Angelo zugeschrieben.

E.

Unbegrenztes oder endloses Flachornament.

Zum Wesen des unbegrenzten oder endlosen Flachornaments gehört es, dafs dasselbe nach allen Seiten hin beliebig ausgedehnt werden kann, indem die einzelnen Bestandteile der Zeichnung, das sog. Muster, eine stete Wiederholung zulassen. Die Motive sind entweder rein geometrischer oder rein organischer Art, oder es werden, und dies gilt für die Mehrzahl der Fälle, geometrische Motive mit organischen kombiniert, hin und wieder unter Anbringung von figuralen und künstlichen Zuthaten. Auch das endlose Flachornament trägt entweder einen zentralen oder aufrechten Charakter. Im erstern Falle vergröfsert sich das Ornament in gleicher Weise nach oben, nach unten und nach der Seite zu; es liegt ein System von sich schneidenden Symmetrieaxen, und zwar bei den weitaus meisten Beispielen eines der auf Tafel 1 des Handbuches dargestellten Quadrat- oder Dreiecksnetze zu Grunde. Im andern Falle wird das aufrechte Ornament durch ein von unten nach oben erfolgendes Pflanzenwachstum erzielt, wobei die seitliche Wiederholung durch symmetrisches Umschlagen des Musters oder durch Reibung im gewöhnlichen (nicht symmetrischen) Sinne erfolgen kann. Auch hier ist eine Kombination insofern häufig, als viele Muster eine zentrale geometrische Grundlage zum Gerippe haben, während einzelne Felder und Medaillons in ihren Füllungen aufrechte Ornamentationen zeigen.

Ein Wachstum in der Richtung nach unten, Entwickelungen in schräg ansteigender Richtung und ähnliches mehr gehören zu den Ausnahmen von der Regel.

Wo das unbegrenzte Flachornament in seiner praktischen Anwendung einen Abschlufs finden mufs, da wird es entweder rücksichtslos abgeschnitten, wie das bei der Tapete zu geschehen pflegt, oder es wird eine sog. „Lösung“ versucht, was bei geometrischen Mustern gewöhnlich keine Schwierigkeiten bietet und bei organischen nach Art der freien Endigungen zu geschehen hat. Bei aufrechten

Mustern pflegt die seitliche Endigung mit der Symmetrieaxe zusammenzufallen.

Das unbegrenzte Flachornament findet eine mannigfaltige und vielseitige Anwendung. Es seien hier einige Spezialgebiete namhaft gemacht, welche auch in den betreffenden Tafeln besonders berücksichtigt sind. Mosaiken, Parkettierung und Marquetterie bedienen sich mit Vorliebe geometrischer Muster; die Textil- und Tapetenindustrie sowie die Wandmalerei bevorzugen das organische Element; Fliesenmuster, Glasmalereien, Tauschierungen und ähnliche Metalldekorationen stehen etwa in der Mitte. Die Behandlungsweise gröſserer Gitterpartien wählt ebenfalls hin und wieder endlose, beliebig vergröſserbare Muster, so daſs füglich auch dieses Gebiet hier angereiht werden kann.

Parkettmuster. (Tafel 171.)

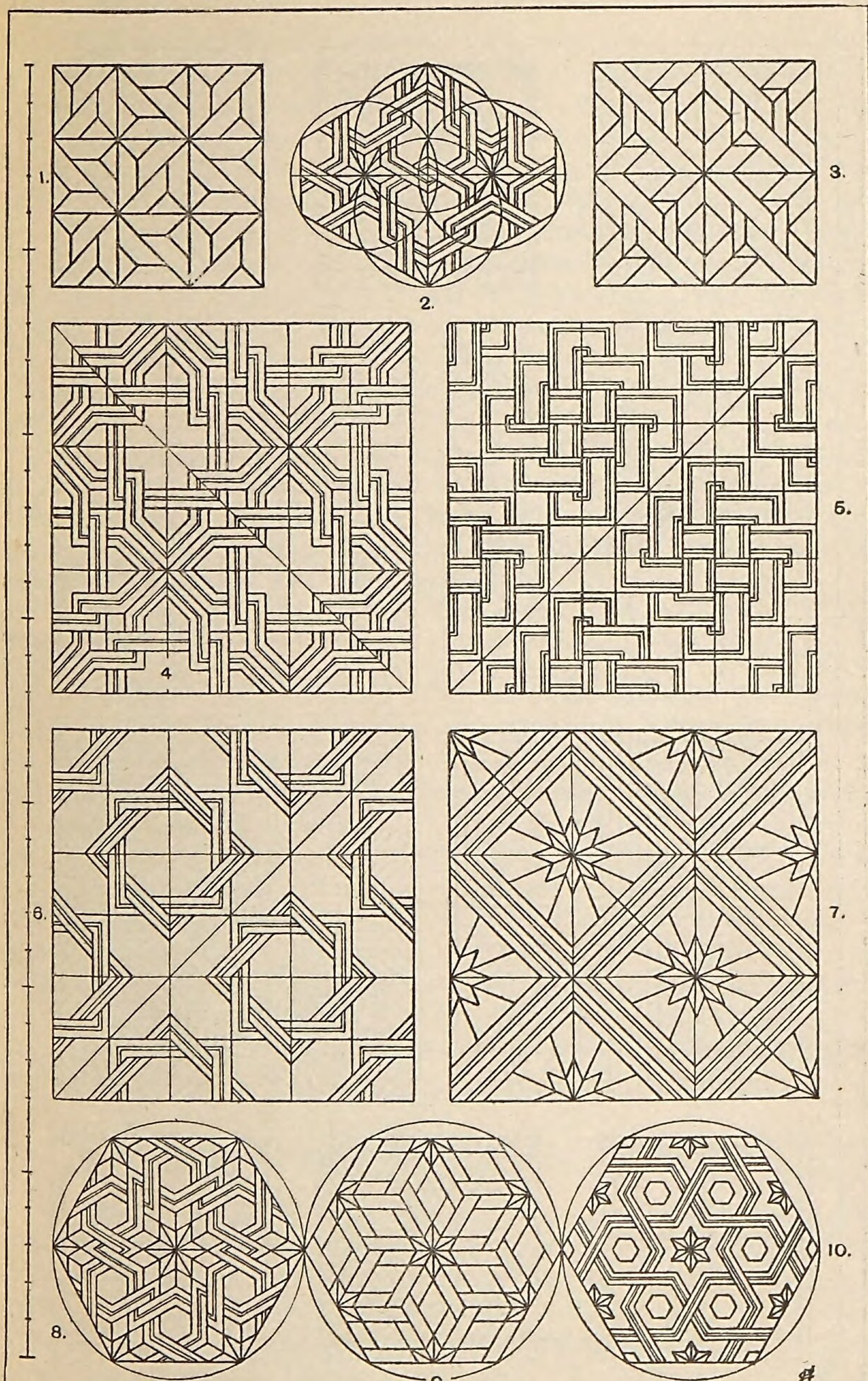
Unter Parkettierung versteht man das Belegen des Fuſsbodens mit mosaikartig zusammengestellten Harthölzern. Die Muster sind fast ausnahmslos geometrischer Art; als Grundlage dient das quadratische oder das Dreiecksnetz. Die Einzelteile werden erst zu quadratischen oder regelmäſsig sechseckigen Tafeln gefügt und diese Platten mit Nut und Feder auf einen sog. Blindboden gelegt. Unsere Tafel gibt eine Anzahl moderner Parkettmuster, wobei den Figuren 2, 8, 9 u. 10 das Dreiecksnetz, den übrigen das Quadratnetz zu Grunde liegt. Parkettierungen, deren Muster so angelegt ist, daſs die Wirkung entsteht, als ob der Boden Höhen und Vertiefungen aufweise, sind vom stilistischen Standpunkt aus unzulässig, weil eine derartige Verzierungsweise dem Charakter der Flächenverzierung an und für sich schon wenig angepaſst erscheint und auf dem Fuſsboden, der zum Begehen bestimmt ist, umsomehr als ungeeignet erscheinen muſs.

Tafel 171.

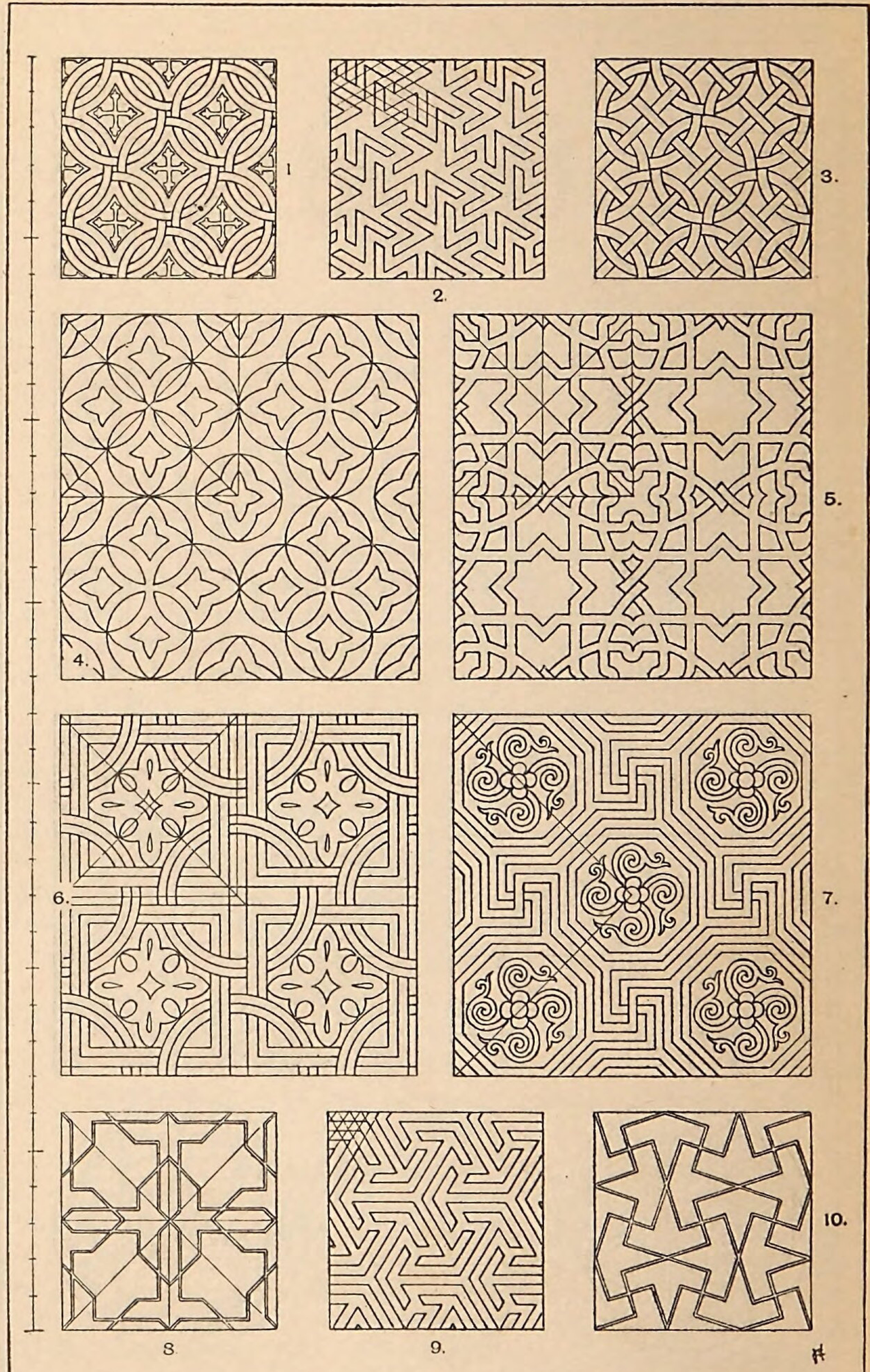
1—10. Moderne Parkettmuster. (Musterbuch der Firma Hegner in Freiburg in B.)

Mosaikmuster. (Tafel 172.)

Unter Mosaik (opus musivum) versteht man im weitern Sinn alles stückweise Zusammenfügen und Einlegen von Stein, Holz, Glas, Leder, Stroh etc. zu einem ebenen Bild oder Muster. Im engern Sinne bezeichnet man als Mosaik speziell Bilder und Flachmuster aus farbigen Steinen, emailliertem Thon und gefärbten oder mit Metallfolien unterlegten Glasstücken.



Parkettmuster.



Mosaikmuster.

Man unterscheidet hauptsächlich zwei Arten von derartigem Mosaik. Das Würfelmosaik (opus tesselatum) setzt die Darstellung aus kleinen, meist würfelförmigen Stücken zusammen, die durch Einlegen in einen Kitt oder Cement ihre Verbindung erhalten. Das Plattenmosaik (opus sectile) verwendet plattenförmige Teile, die sich in ihrer Form nach dem darzustellenden Gegenstand richten. Die Technik der Mosaikarbeit ist eine alte. (Das Buch Esther thut derselben bereits Erwähnung.) So sind eine grofse Zahl römischer Mosaik-Fufsboden, in erstgenannter Weise hergestellt, auf uns gekommen. Die altchristliche Kunst schmückt Wände und Pfeiler ebenfalls mit geometrischem (Platten-) Mosaik, wofür sich unter anderm zahlreiche Beispiele in Ravenna, Palermo, Venedig u. s. w. finden. In Italien sind beide Arten von Mosaik bis auf den heutigen Tag noch in Übung, wenn auch weniger zu Boden- und Wandverkleidungen, als für dekorative Tableaux, für Tischplatten u. ähnl. mehr. Im arabischen und maurischen Stile sind Inkrustationen von Stuck in Steinmaterial und Mosaiken aus glasierten Thonfliesen häufig angewandte Dekorationsmittel. In den nördlichen Ländern hat die Mosaikkunst nie recht Fufs gefafst.

Tafel 172.

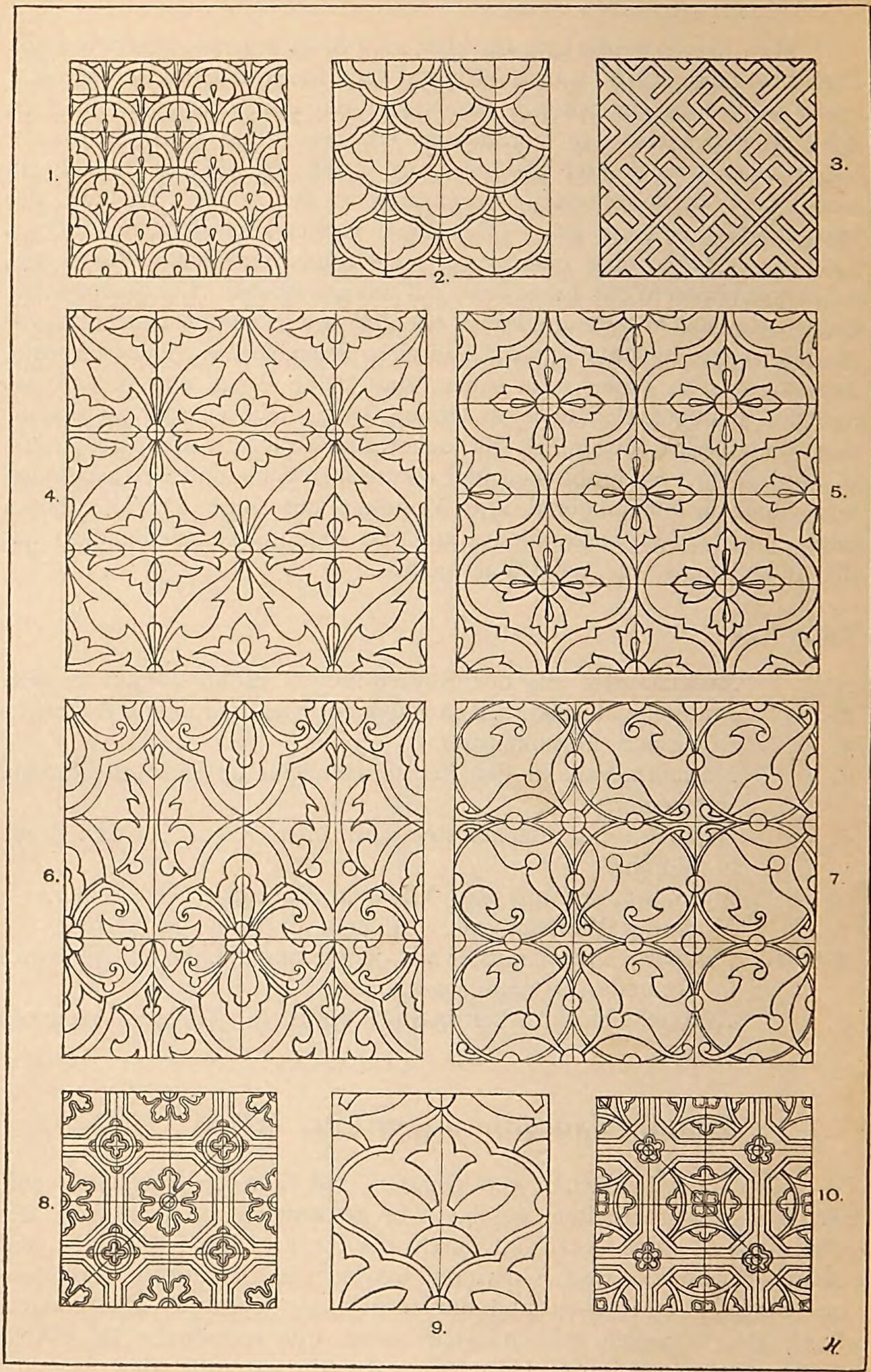
1. Mosaikmuster aus der Kathedrale zu Monreale auf Sicilien
2. Arabische Mosaikarbeit in Stuck auf Stein. (Prisse d'Avennes.)
3. Römisches Mosaikmuster.
4. Marmormosaik in den Fensterleibungen im Dom zu Florenz. (Hessemer.)
5. Geometrisches Flachmuster von einem Kreuze in Sta. Croce in Florenz.
6. Marmormosaik aus San Vitale in Ravenna. (Hessemer.)
7. Modernes Würfelmosaik. Albergo di Roma in Sorrent.

8 u. 10. Maurische Mosaikmuster aus der Gesandtenhalle der Alhambra in Granada. (Owen Jones.)

9. Arabische Mosaikarbeit in Stuck auf Stein. (Prisse d'Avennes.)

Email, Tauschierungen etc. (Tafel 173.)

Wo die Oberflächen von Geräten und Gefäfsen aus Metall eine Flachmusterung erhalten, geschieht es gewöhnlich auf dem Wege des Gravierens, des Ätzens, durch die Tauschier-, Email- und Niellotechnik. Beim Gravieren werden die Ornamente vermittelst des Stichels eingegraben und die Vertiefungen eventuell mit farbigem Lack etc. ausgefüllt. Beim Ätzen wird die metallische Oberfläche durch Aufbringen eines Grundes gegen die Angriffe der Ätzmittel an bestimmten Stellen geschützt, wodurch die Zeichnung in flachem



Email, Tauschierungen etc.

Relief zum Vorschein kommt. Beim Tauschieren und Inkrustieren werden edle Metalle auf Eisen und Stahl, Gold auf Silber u. s. w. durch Aufhämmern auf einen rauh gemachten Untergrund befestigt oder in eingegrabene und unterschnittene Vertiefungen eingeschlagen. Die Emailtechnik ist verschieden und mannigfaltig. Als hierhergehörig kommen speziell in Betracht das Email cloisonné oder der Zellenschmelz, und das Email champlevé oder der Grubenschmelz. Bei Anwendung des Zellenschmelzes werden gebogene Metallstreifchen oder kantige Drähte (cloisons) auf den Metallgrund aufgelötet und die entstehenden Vertiefungen oder Zellen mit pulverisierten Glasflüssen (Glas, mit Metalloxyden gefärbt) angefüllt, die dann im Feuer eingeschmolzen werden. Die Grubenschmelztechnik bringt durch Ausheben mit dem Stichel oder durch Gieſsen und Nachciselieren Vertiefungen in die metallische Unterlage und füllt die Gruben mit Email. Das Niello ähnelt dem schwarzen Email; an Stelle der Glasflüsse treten hier Metall- und Metalloxydverbindungen mit Schwefel.

Die Emailtechnik findet schon in der Antike Anwendung (Grubenschmelz). Berühmt ist im Mittelalter das Kölner oder rheinische Email, in Frankreich das Email von Limoges. Im Orient, in Japan und China ist seit alters her das Email cloisonné heimisch. Tauschierte Gegenstände finden sich in germanischen und altfränkischen Gräbern. Diese Kunst ging jedoch für das Abendland verloren, um im Orient um so intensiver aufgenommen zu werden, wo sie noch heute blüht, so z. B. in Persien und Indien. Die Niello-, Gravier- und Ätztechnik werden zur Zeit der Renaissance mit Vorliebe geübt.

Tafel 173.

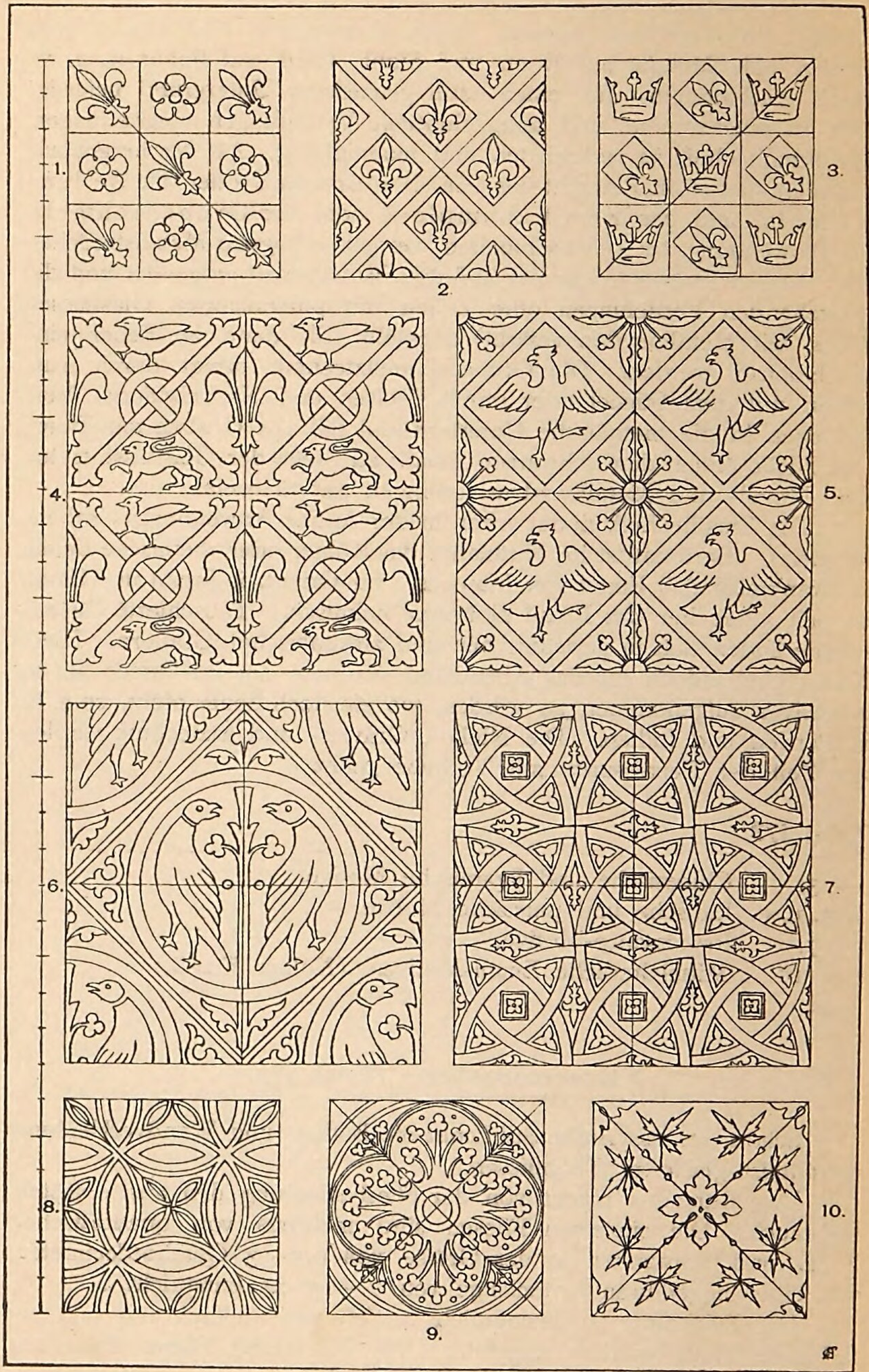
1—3. Chinesische und japanische Motive.
4, 5. u. 9. Indische und persische Motive.
6—7. Renaissance-Motive.
8 u. 10. Mittelalterliche Email-Motive. (Kölner Email.)

Fliesenmuster. (Tafel 174.)

Schon der assyrische Stil kennt die Boden- und Wandverkleidung vermittelst glasierter Thonfliesen.

Das Mittelalter macht von der Fliesbekleidung den ausgiebigsten Gebrauch. Die einzelnen Fliesen sind meistens von quadratischer Form und schwanken in der Gröſse von 0,5—3 Quadratdecimeter, was einer ungefähren Seitenlänge von 7—15 cm entspricht.

Die Zeichnung ist gewöhnlich vertieft und vielfach mit andersfarbigem Thon wieder ausgefüllt. Die Musterung dieser Plättchen pflegt vom stilistischen Standpunkt aus eine vorzügliche zu sein. Ent-



Fliesenmuster.

weder enthält die Fliese das ganze sich wiederholende Ornament, oder nur einen Teil desselben, so dafs in der Regel 4 Fliesen die Einheit des Musters bilden. An Stelle dieser in Deutschland, Frankreich und England üblichen Fliesen traten in Italien die Majolikaplatten. Die in England heute noch allgemein angewandte Fliesenbekleidung bedient sich auch hauptsächlich dieser letztern Art. Dieses vorzügliche Dekorationssystem verdient mit Recht eine allgemeinere Anwendung, besonders in Bezug auf Wandflächen, als ihm z. Z. bei uns eingeräumt ist.

Tafel 174.

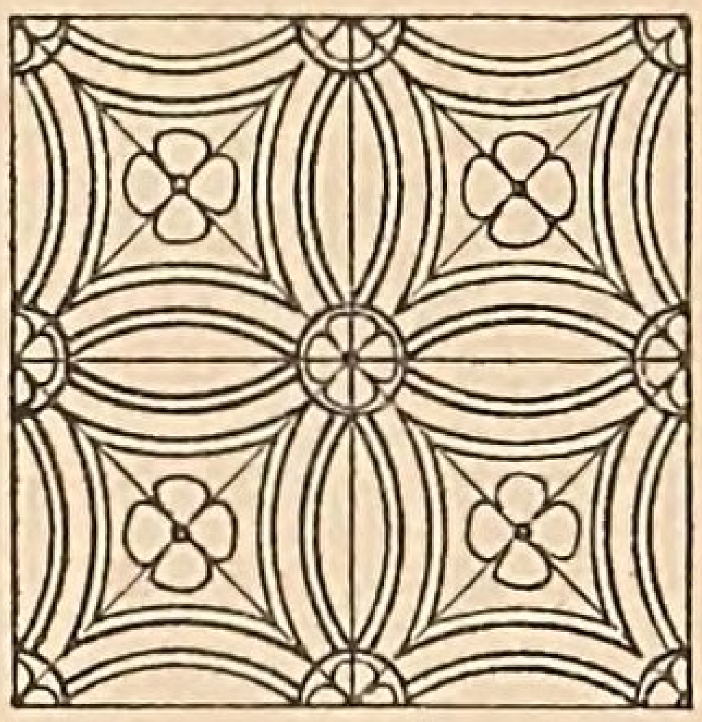
1—10. Verschiedene mittelalterliche Fliesenmuster nach Owen Jones, Racinet u. a.
1. Aus Fontenay (Côte d'Or).
4 u. 7. Im Museum in Rouen.
5. Kathedrale zu St. Omer.
6. Troyes, archives de l'Aube.

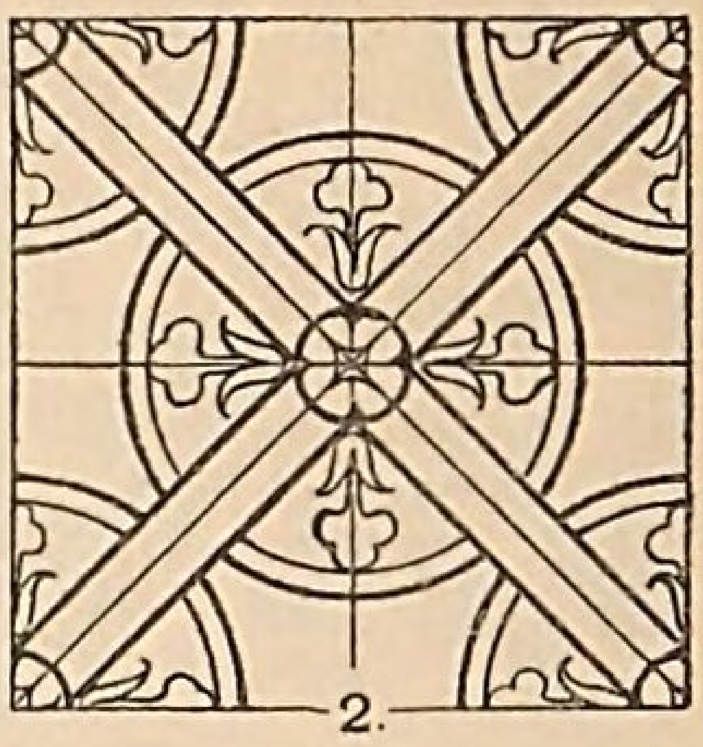
Glasmalereimuster. (Tafel 175.)

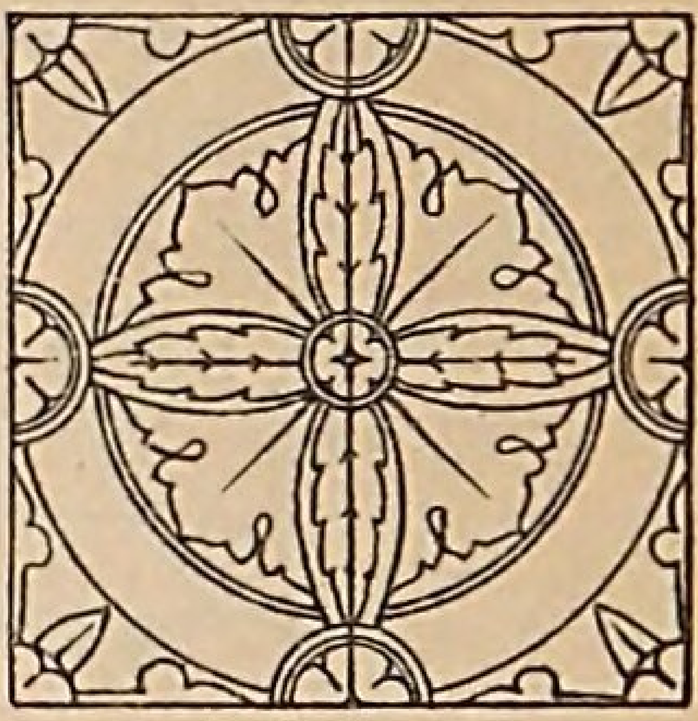
Die Fensterverglasung ist eine Errungenschaft des Mittelalters, welche die Antike nicht kennt. Zunächst dienten farbige Fenster zum Schmuck der Kirchen. Die älteste Prozedur besteht in mosaikartigem Zusammensetzen farbiger Gläser. Kloster Tegernsee gilt ums Jahr 1000 als Hauptfabrikationsort. Im 11. u. 12. Jahrhundert beginnt die Malerei mit Schwarzlot, der dann später die eigentliche Glasmalerei, das Ausradieren aus übermaltem Grund, das Ausschleifen aus Überfangglas (einseitig gefärbtem Glase) u. a. folgen.

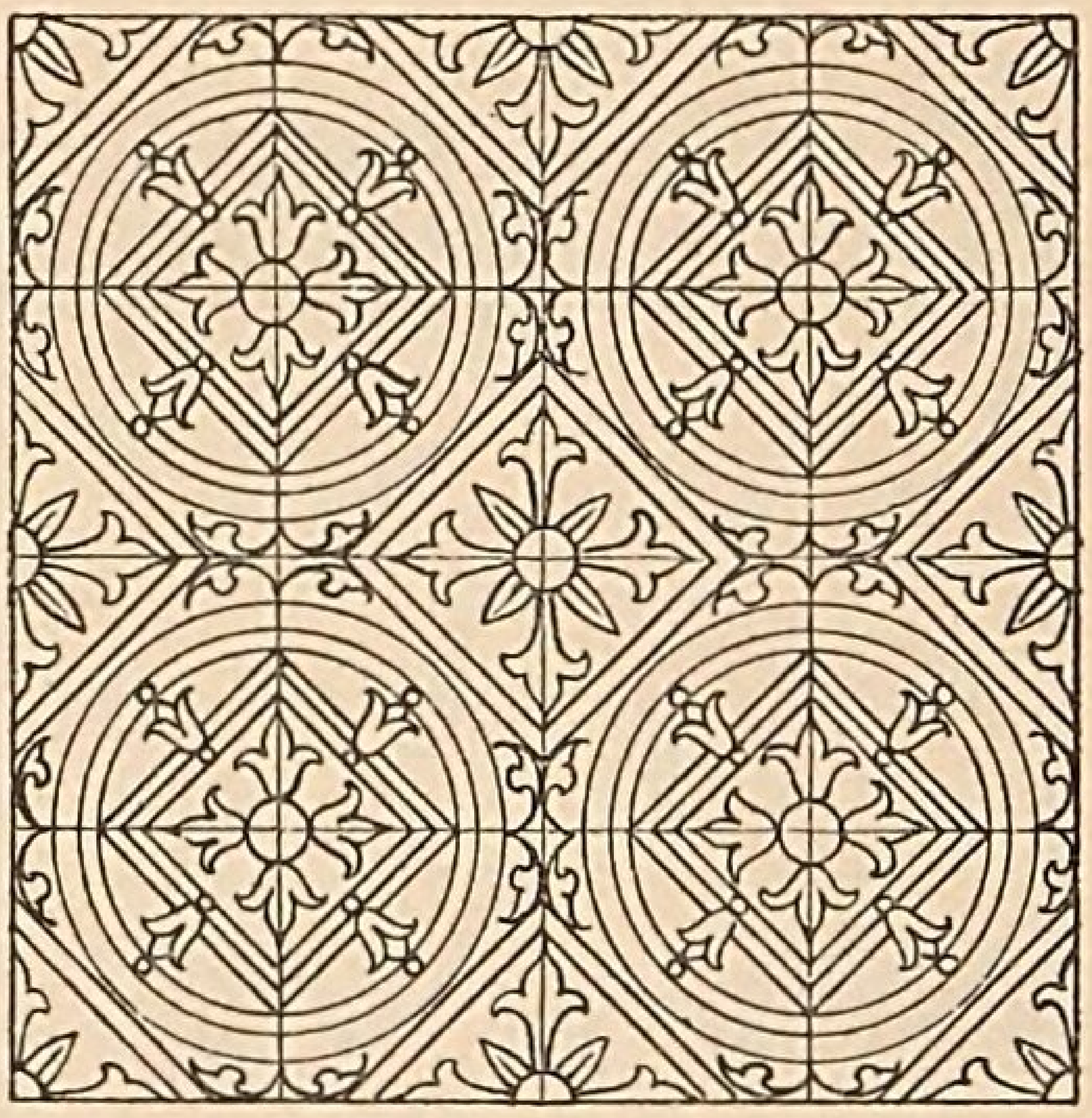
Nachdem in den letzten 200 Jahren die Glasmalerei ihre Verfallperiode durchgemacht und nahezu verloren gegangen war, wird dieser Kunst neuerdings wieder grofse Aufmerksamkeit gewidmet und speziell auch jener einfachen, äufserst wirksamen Technik, die, von eigentlicher Malerei absehend, nur mit farbigem Glas und Schwarzlot zu wirken sucht. Die starken, durch die Verbleiung — so heifst die Verbindung und Fassung der Einzelstücke durch Bleistreifen — entstehenden Konturen erhöhen die Leuchtkraft der Farbe und verhindern das störende Ineinanderfliefsen angrenzender Farbentöne im Auge.

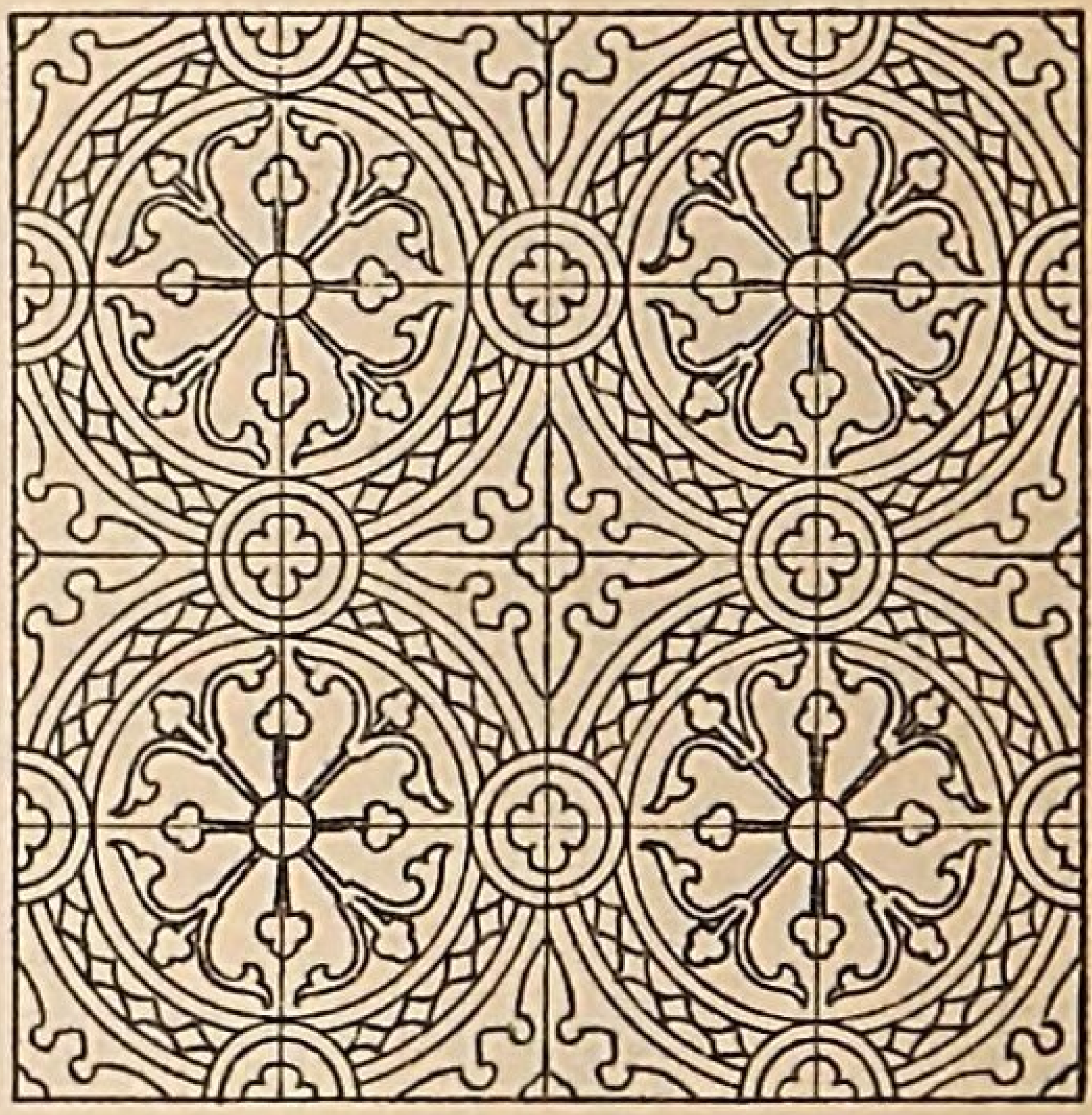
Die ornamentale Flächenverzierung durch Glasmalerei, beziehungsweise Glasmosaik, um die es sich hier allein handelt, bezeichnet man als Teppichmuster. Die besten Beispiele finden sich in der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stile in den Kirchen Deutschlands, Frankreichs und Englands, welche drei Länder als der eigentliche Hort der Glasmalerei gelten können.

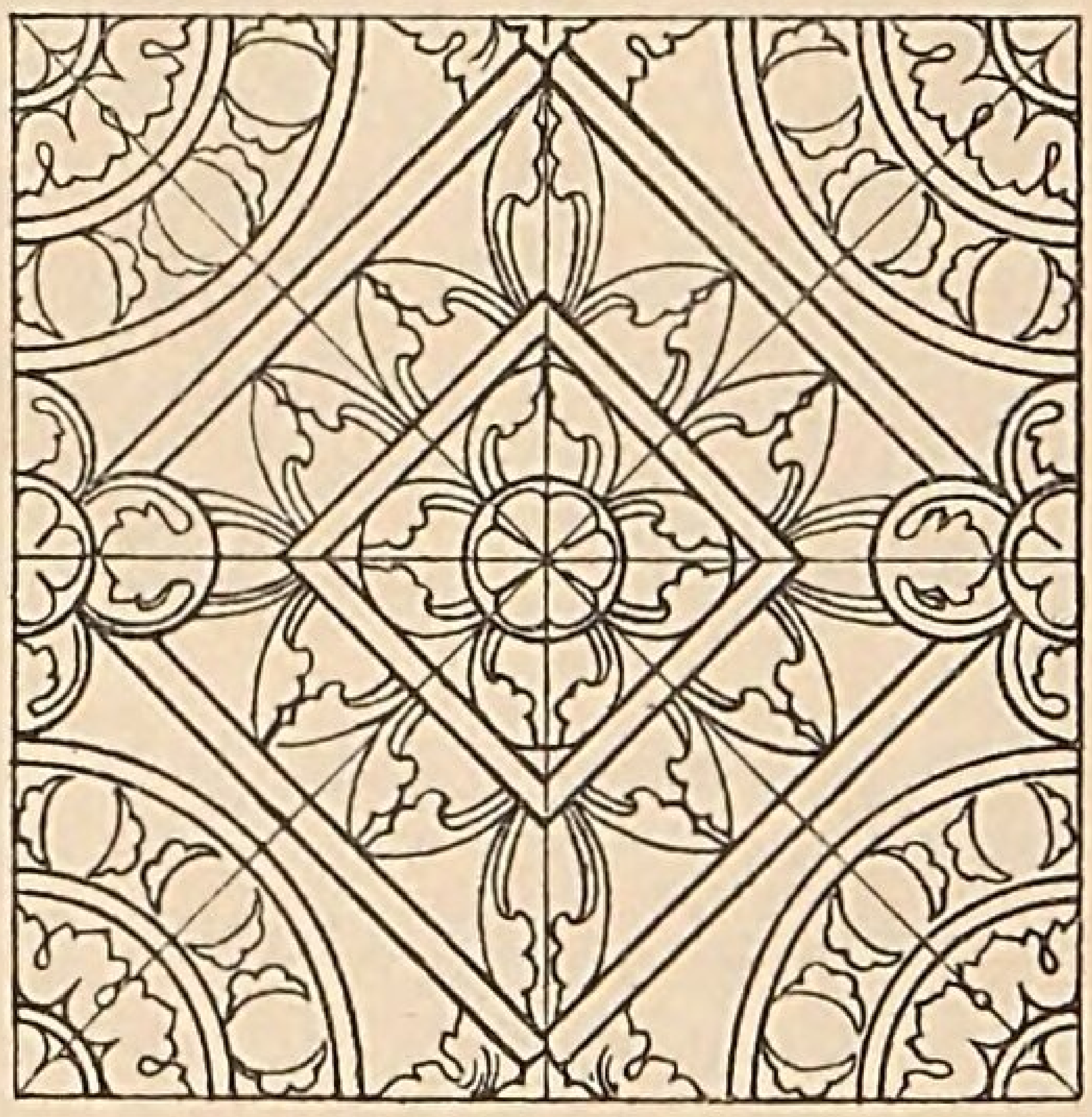
1.


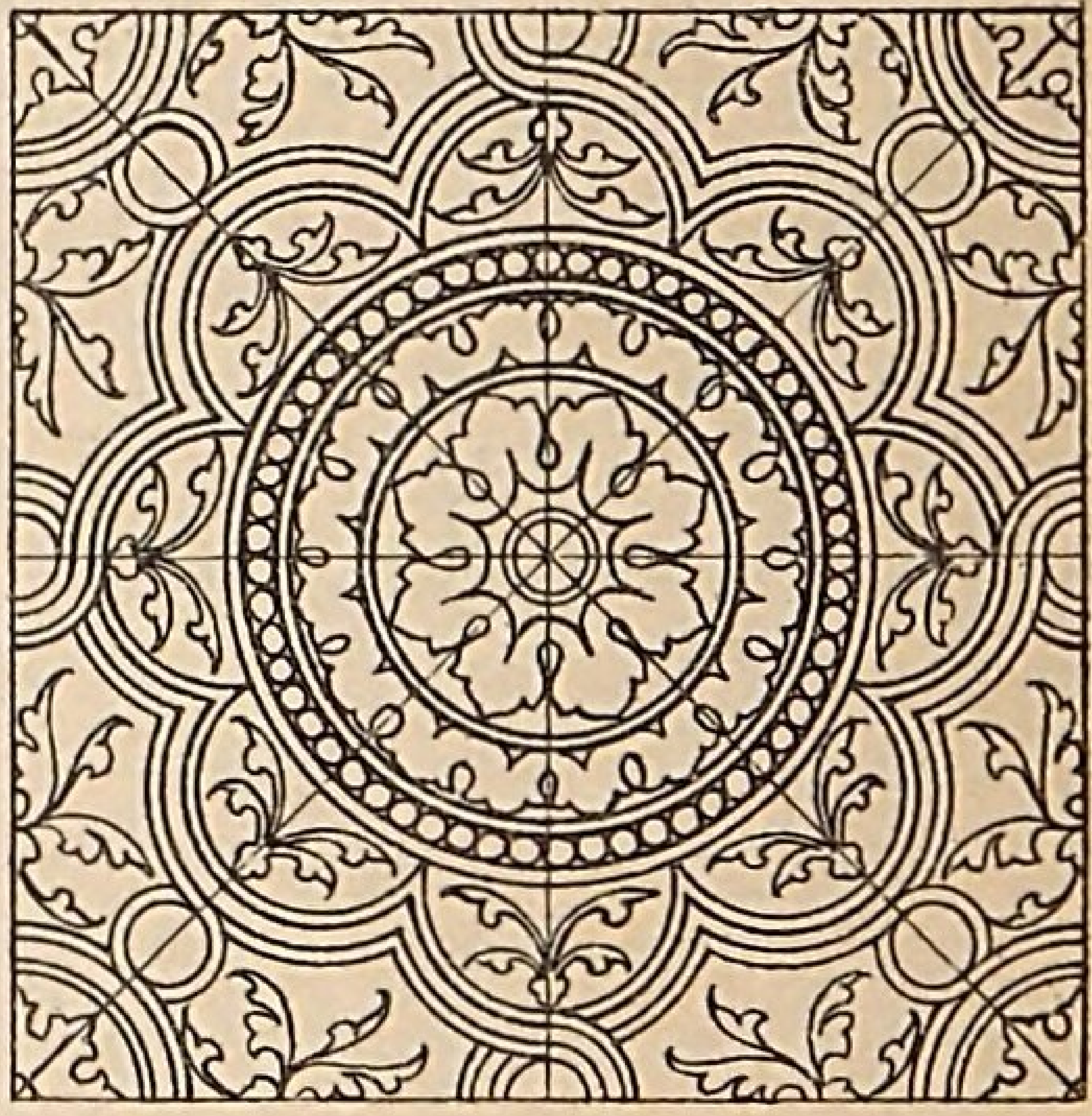

2.

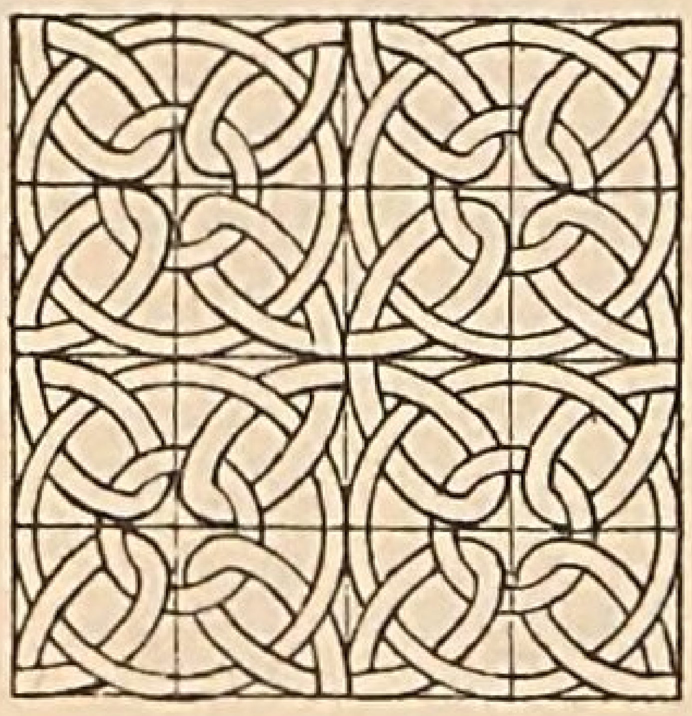

3.

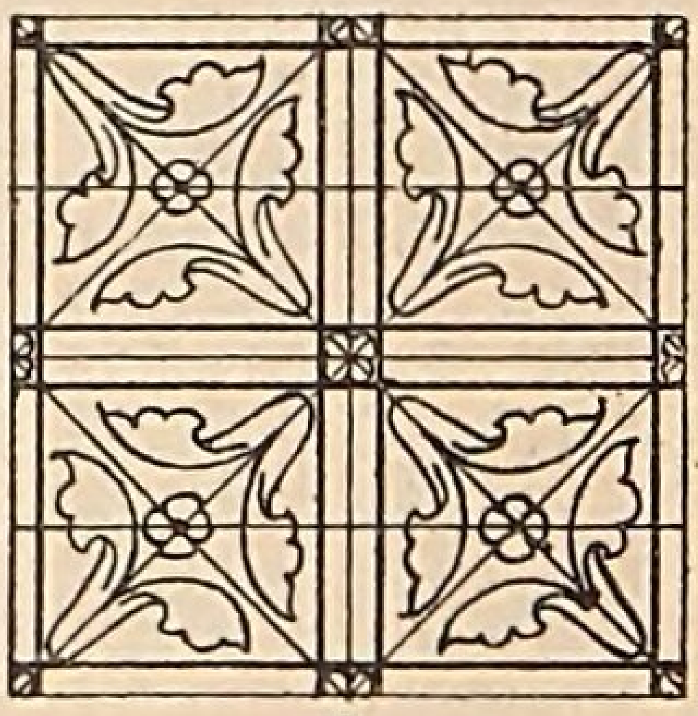
4.



5.

6.



7.

8.



9.


10.

Glasmalereimuster.

1—10. Verschiedene Glasmalereimuster (Teppiche) aus der romanischen und frühgotischen Epoche. (Owen Jones, Racinet u. a.)
1 u. 9. Kathedrale zu Chartres.
2 u. 3. Kathedrale zu Bourges.
6. Kathedrale zu Soissons.

Wandmalereimuster. (Tafel 176—177.)

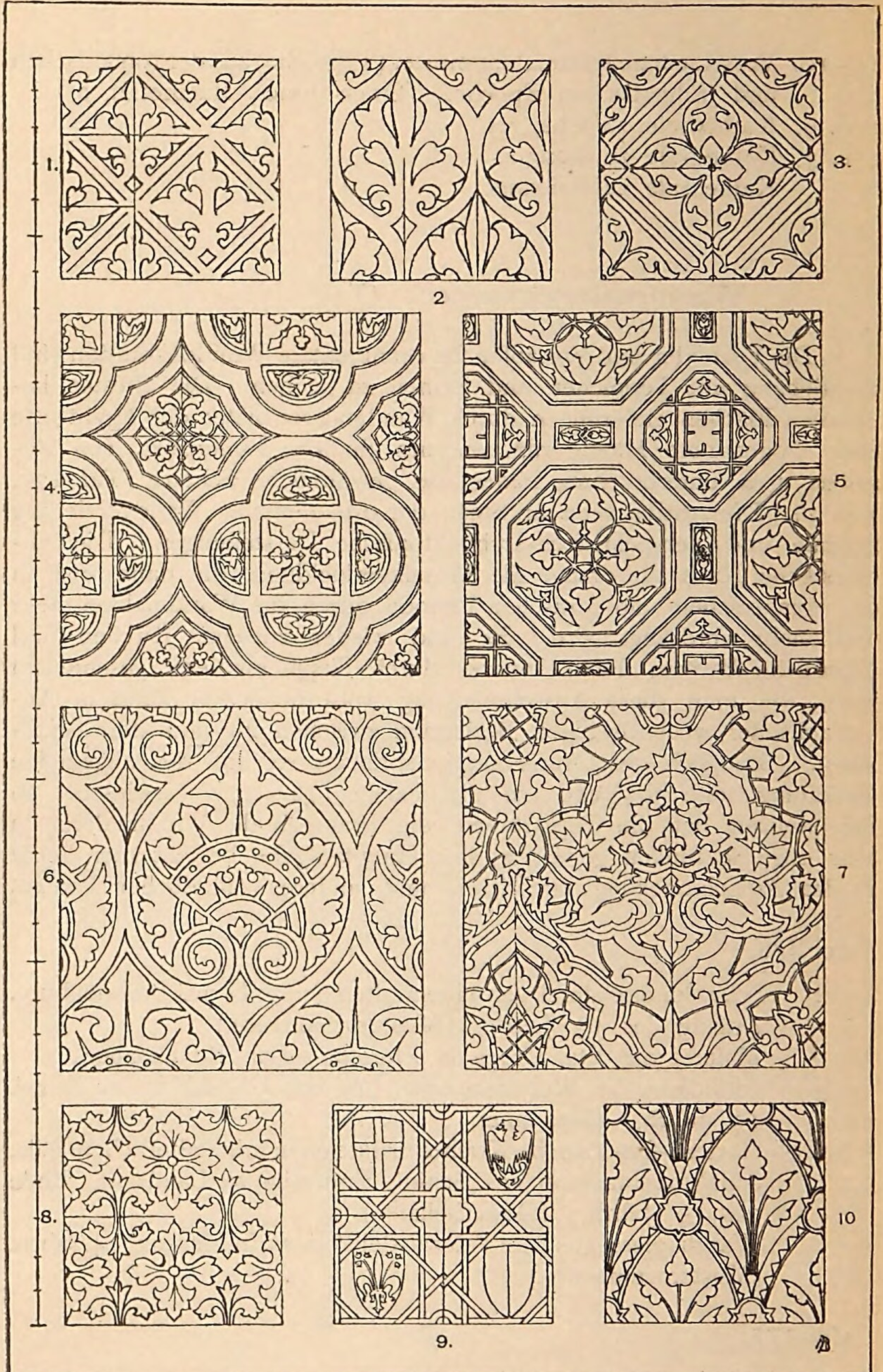
Die Vorbilder und Vorläufer für ornamentale Wanddekoration sind im Behang mit Teppichen und Stoffen zu suchen. Die ältesten bekannten Flächenverzierungen durch Wandmalerei bietet der ägyptische Stil. Sogenannte Mäanderflächen und ähnliche Linienzüge, von Rosetten u. a. unterbrochen, bilden das gewöhnliche Schema (Taf. 177. 1 u. 2). Die Antike setzt an Stelle der ornamentalen Wandverzierung figurale und perspektivisch-architektonische Darstellungen. Die altchristliche Kunst bevorzugt die Mosaikverkleidung, die dann erst in der romanischen und gotischen Periode durch die Wandmalerei mehr und mehr verdrängt wird. Es sind wieder zunächst Kirchen und öffentliche Bauten, deren Inneres durch Teppichmalerei geschmückt wird, wie man diese Ausschmückung wohl benennen kann in Anbetracht der wechselseitigen Beziehung zwischen ihr und der Textilkunst. Bezüglich des Ornamentationsprinzips sei auf die allgemeine Einleitung Seite 303 und auf die Tafeln 176—177 verwiesen. In der Neuzeit hat die Papiertapete die ornamentale Wandmalerei in sehr enge Schranken gewiesen; ihre Hauptaufgabe besteht auch heute in der Ausschmückung kirchlicher und anderer öffentlicher Bauten.

Tafel 176.

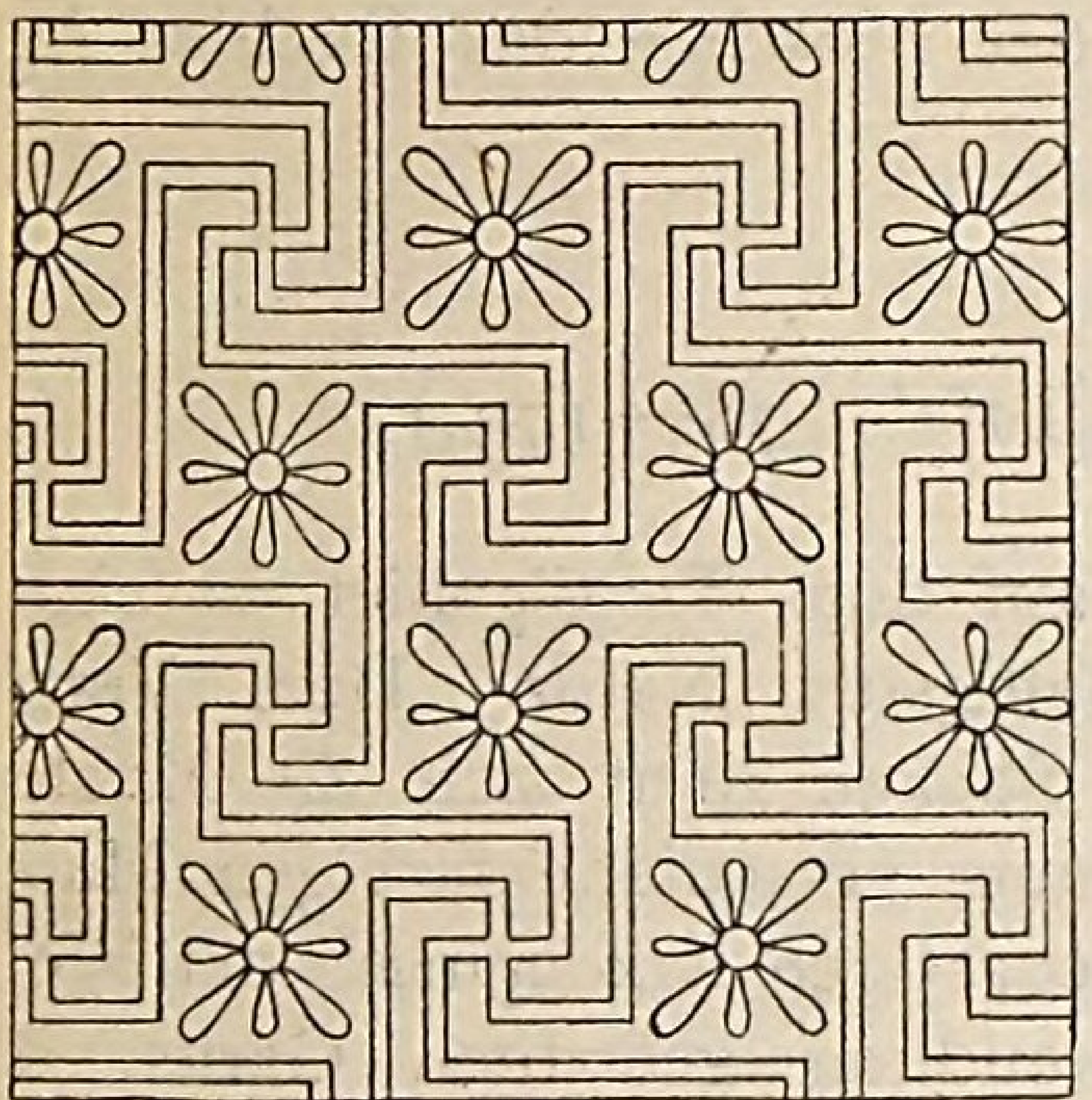
1—2. Schablonenmalerei von einem alten Schranke aus Brandenburg. Anfang des 15. Jahrh. (Musterornamente.)
3. Malerei aus Sta. Croce in Florenz. Ital. Renaissance.
4—5. Altitalienische Wandmalereien aus der Oberkirche zu Assisi. 13. Jahrh. (Hessemer.)
6 u. 10. Modern-französische Kirchenmalereien in mittelalterlichem Stile.
7. Schablonenmalerei aus Schlofs Trausnitz zu Landshut. Ende des 16. Jahrh. (Gewerbehalle.)
9. Wandmalerei aus dem Palazzo del Podestà in Florenz. 14. Jahrh. (Musterornamente.)

Tafel 177.

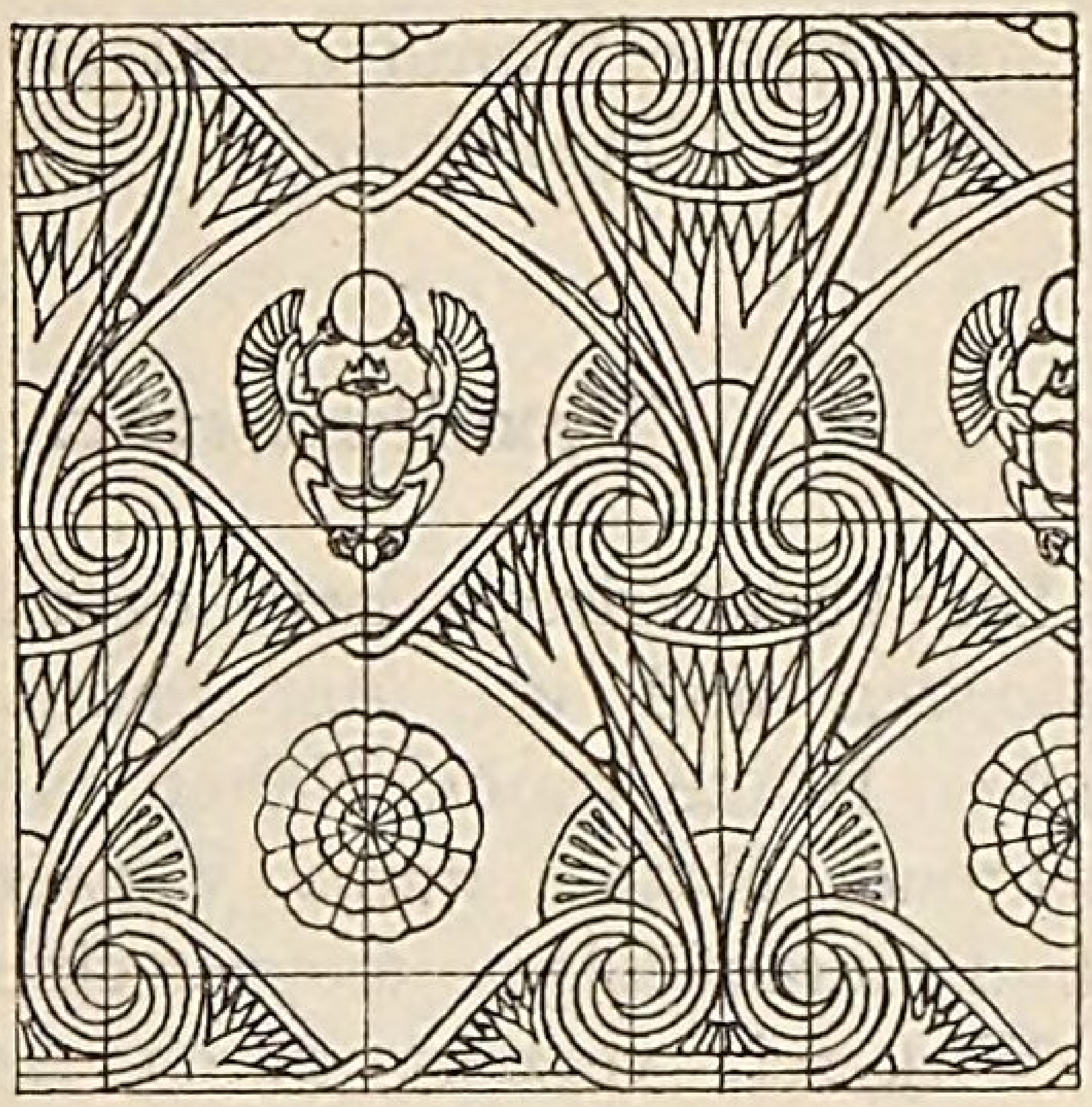
1. Altägyptisches Mäanderflächenschema.
2. Altägyptische Deckenmalerei. (Racinet.)



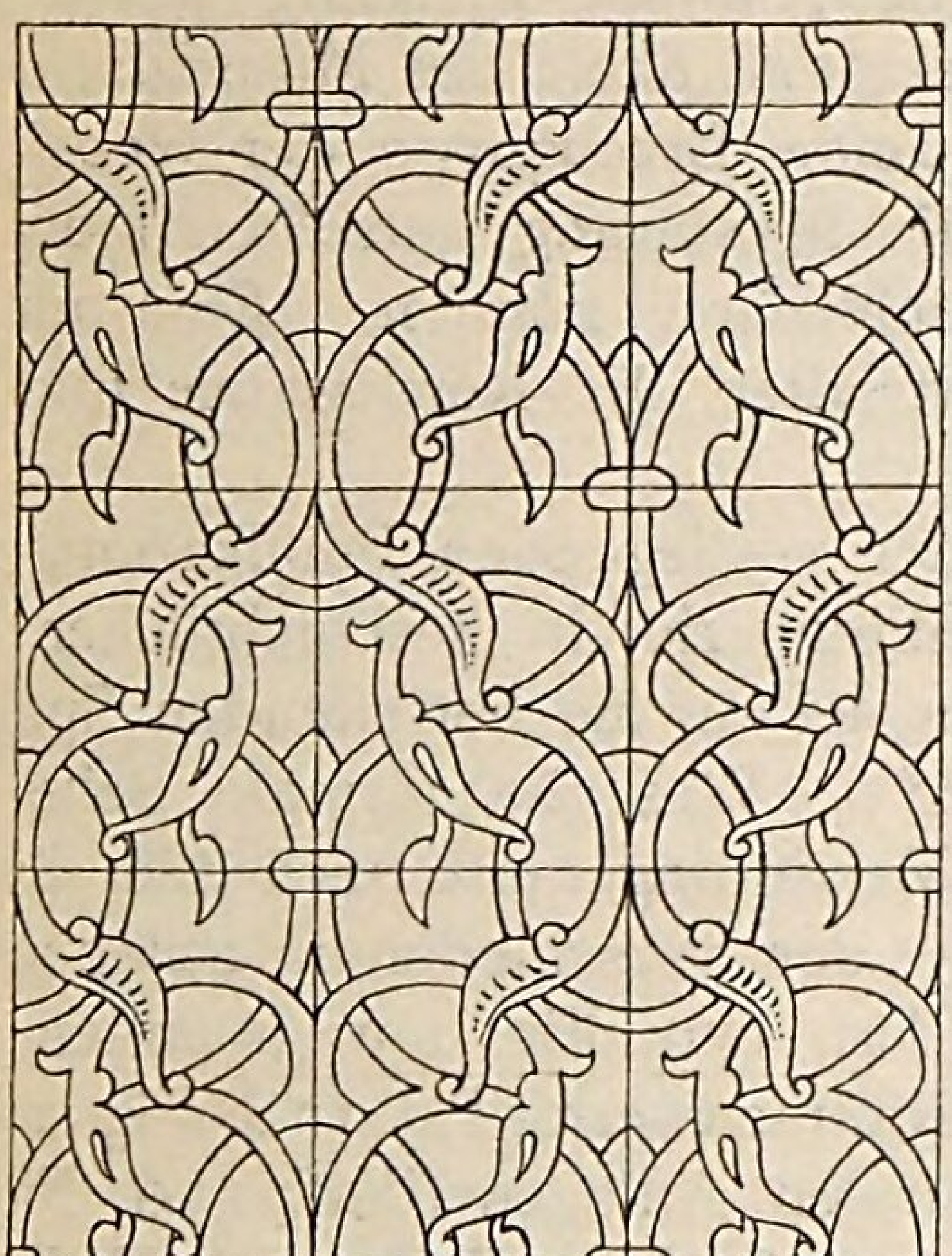
Wandmalereimuster.



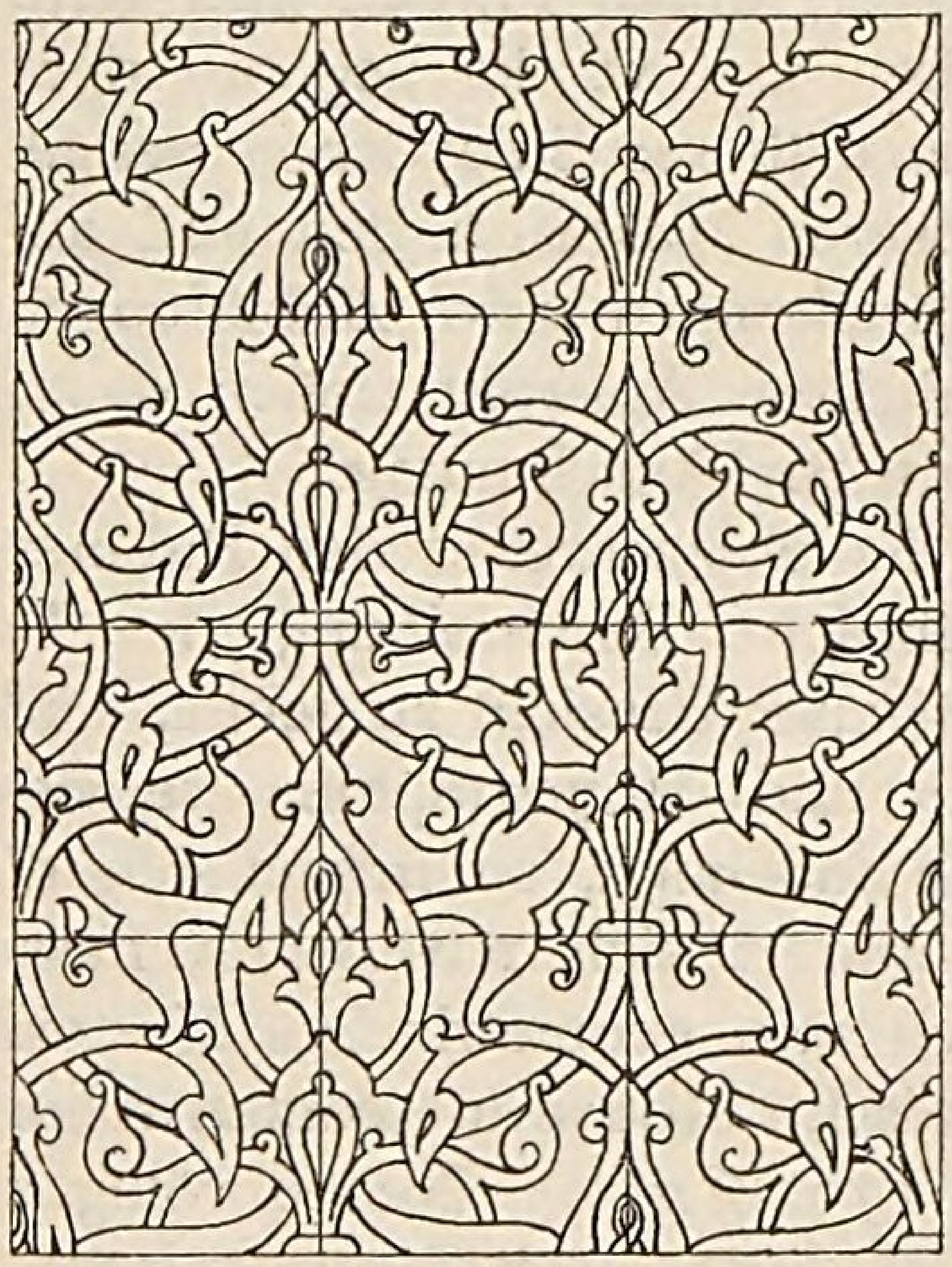
1.



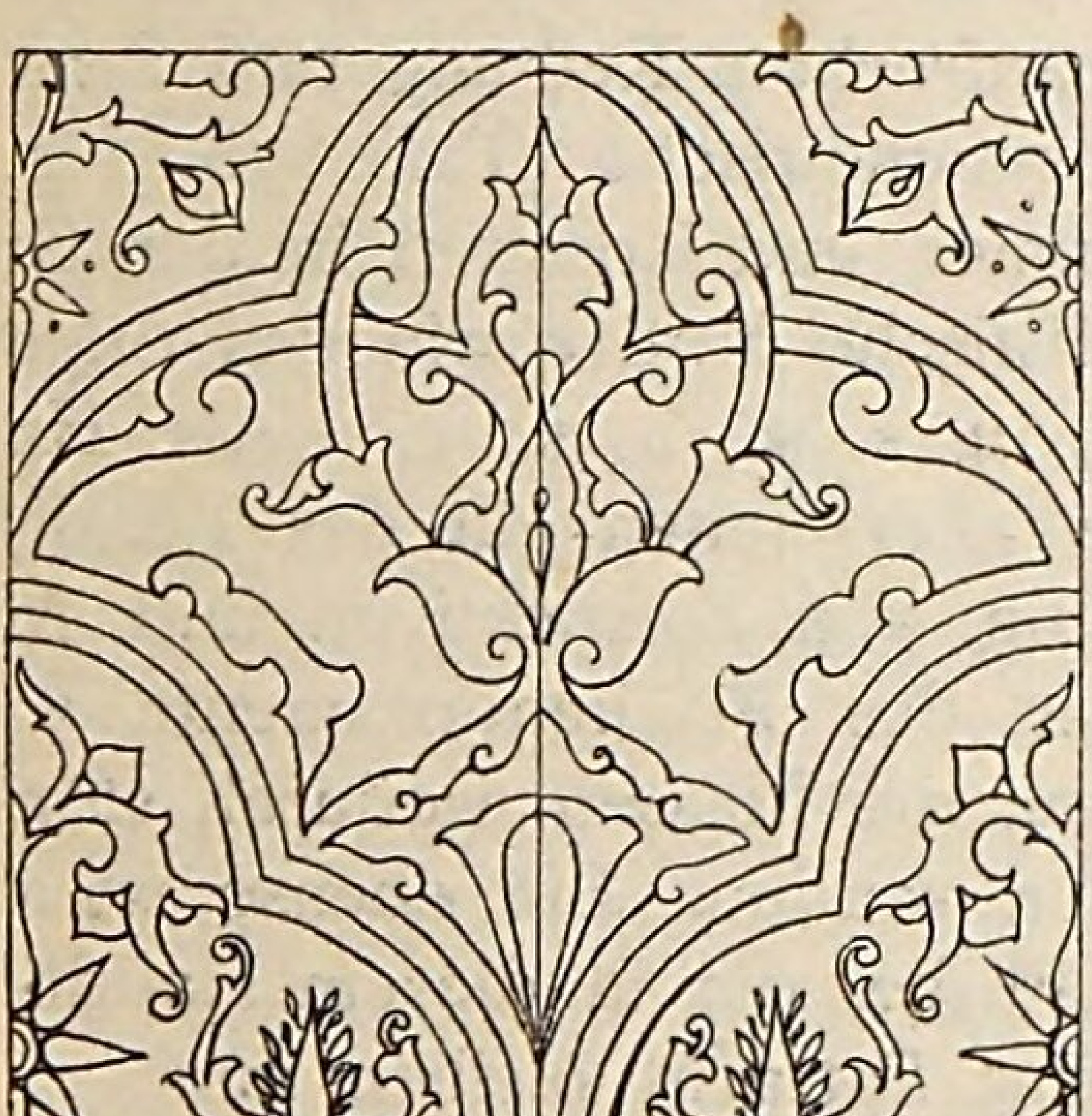
2.



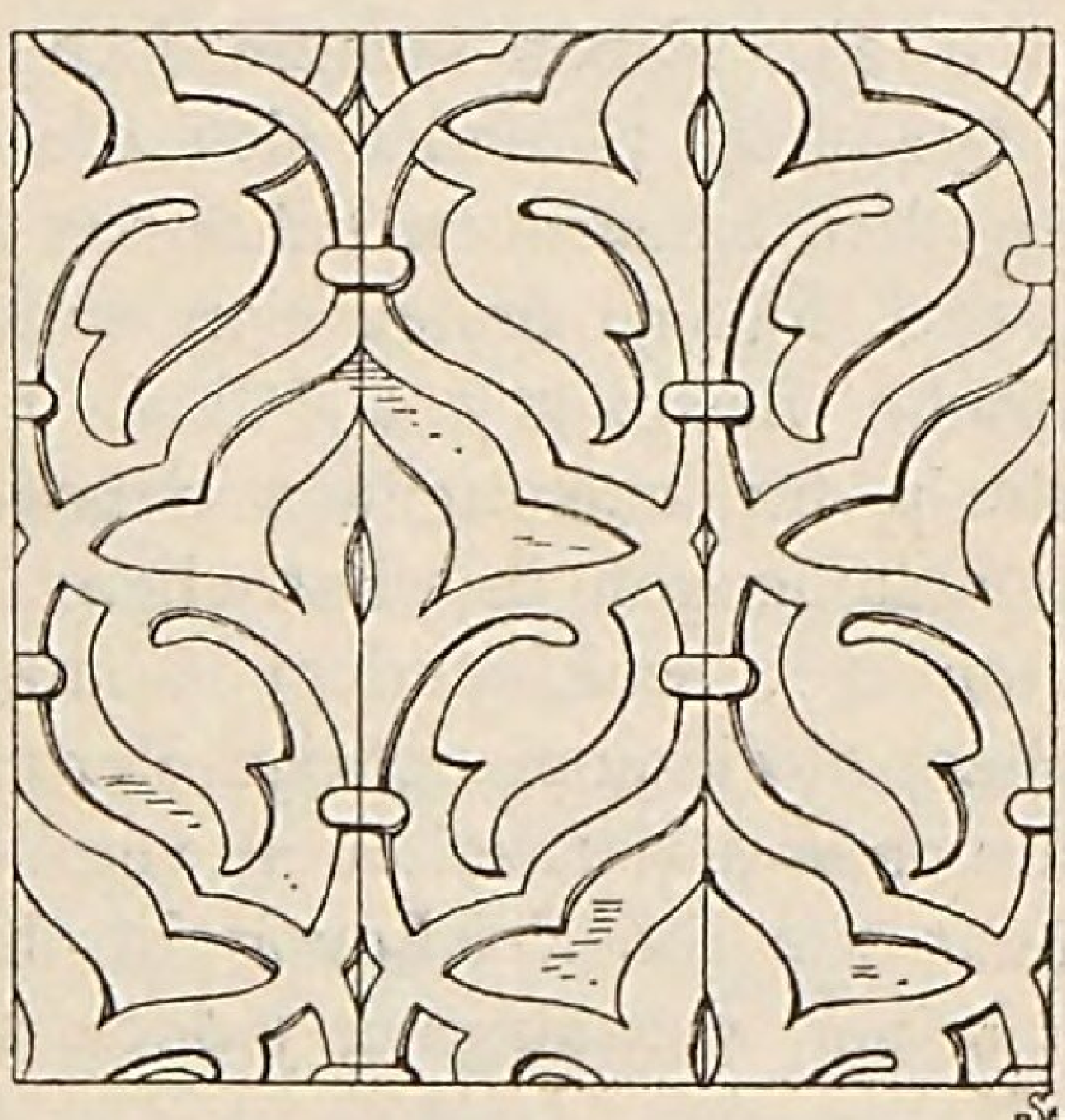
3.



4.



5.



6.

Wandmalereimuster.

3—5. Arabische Malereien aus der Moschee Kait Bay. (Prisse d'Avennes.)
6. Arabische Wandmalerei aus der Moschee des Ibrahim Aga in Kairo. (Hessemer.)

Textilmuster. (Tafel 178—179.)

Die künstlerische Bethätigung auf dem Textilgebiet ist eine der allerältesten und von der mannigfaltigsten Natur. Dem Verzieren tierischer Häute durch Nähen und Sticken reiht sich die Musterung geflochtener Matten durch Verwendung verschiedenfarbigen Materials an, und hierauf folgen die verschiedenartigen Erzeugnisse der Weberei und Wirkerei, verziert durch Anwendung gefärbten Garns, durch Stickerei, durch Färben und Bedrucken, durch Pressung samtartiger Flächen u. s. w. Es liegt an der Vergänglichkeit des Materials, wenn wir aus älteren Stilepochen beinahe keine Erzeugnisse der Webekunst in unseren Museen finden und auf die Musterung derselben bloſs aus Beschreibungen und Abbildungen schlieſsen können. Eine um so reichlichere Auswahl stellen das Mittelalter, die Renaissance und der Orient zur Anschauung.

Es überschreitet den Rahmen der vorliegenden Publikation, eine ausführliche Beschreibung der Textilindustrie in geschichtlicher und technischer Hinsicht zu geben, und es sei auf die betreffenden Spezialwerke und Monographien verwiesen*). Was die formale Seite der Sache anbelangt, so richtet sich die Verzierungsweise nach dem Zweck und ändert sich mit der Auffassung der verschiedenen Stilepochen. Neben rein geometrischen Mustern (Taf. 179. Fig. 1 u. 3) finden sich organische Motive in geometrischem Rahmenwerk (Taf. 178. Fig. 1 u. 2. Taf. 179. Fig. 4). Neben völlig zentralen Anlagen (Taf. 179. Fig. 1, 2 u. 3) finden sich Zentralanlagen mit aufrechten Füllungen (Taf. 178. Fig. 1 u. 2). Neben symmetrischer, aufrechter Reihung und Streifung (Taf. 178. Fig. 3) findet sich die unsymmetrische (Taf. 178. Fig. 4). Neben dem Einstreuen stilisierter Blumen und Rosetten in den Grund (Taf. 179. Fig. 9) finden sich naturalistische Motive wie das originelle japanische Beispiel 7 auf Taf. 179 u. s. w. u. s. w. Als Hauptstilprinzip für mustergiltige Beispiele aller Zeiten gilt das Fernhalten von Darstellungen in plastischem Sinne, von Perspektiven und Architekturen etc., welche dem Charakter des Flächenornaments widersprechen, sowie eine richtige Verteilung der Massen, wodurch störende Liniierungen und Leerheiten vermieden werden. Ein ebenso wichtiges Moment wie die Zeichnung ist die Farbe, die in diesem Handbuche nach seiner Veranlagung jedoch auſser Betracht bleiben muſs.

Neben der Herstellung von Geweben zu Gewändern kirchlichen

*) Otto v. Schorn, Die Textilkunst. Leipzig.

und profanen Gebrauchs ist zunächst diejenige von Teppichen und Tapeten zum Behang der Wände, zu Vorhängen und Portièren etc. von Bedeutung. Der Übertragung der letzteren in die Malerei ist bereits bei Taf. 176 Erwähnung geschehen. Hier sei noch auf den Teppichhintergrund hingewiesen, wie er in der Bildermalerei vom 14. bis 16. Jahrhundert üblich war und wovon die Figuren 3 u. 4 auf Tafel 178 zwei Beispiele wiedergeben. Der Woll- und Seidentapete folgte die Ledertapete, eine arabische oder spanische Erfindung, und dieser die moderne Papiertapete, erst in der Form schablonierter Einzelbogen und später in der Art der jetzt üblichen bedruckten Rollen. Wenn diesem wichtigen modernen Kunsterzeugnis kein besonderes Kapitel in diesem Werke gewidmet ist, so hat dies seinen Grund in dem Umstand, dafs ein Unterschied gegenüber der Wandmalerei und dem Stoffmuster eigentlich nur in bezug auf die Herstellung existiert, während in formaler Hinsicht eine wesentliche Verschiedenheit nicht herrscht. Die moderne Papiertapete hat durchschnittlich eine Breite von 50 cm, welche das Muster zur Hälfte einoder mehreremal aufnimmt, je nach der Dessingröfse. Die Wiederkehr des Musters in aufrechtem Sinne ist aus technischen Gründen zum Teil an den sog. Rapport gebunden, der beim Handdruck vom Holzstock für gewöhnlich 50—70 cm beträgt.

Tafel 178.

1 u. 5. Mittelalterliche Stoffmuster nach Direktor Essenwein. (Gewerbehalle.)

2. Stoffmuster aus dem 12. Jahrhundert. Original Seide und Gold; gefunden in einem Grab der Abtei St. Germain de Prés. Paris. (Racinet.)

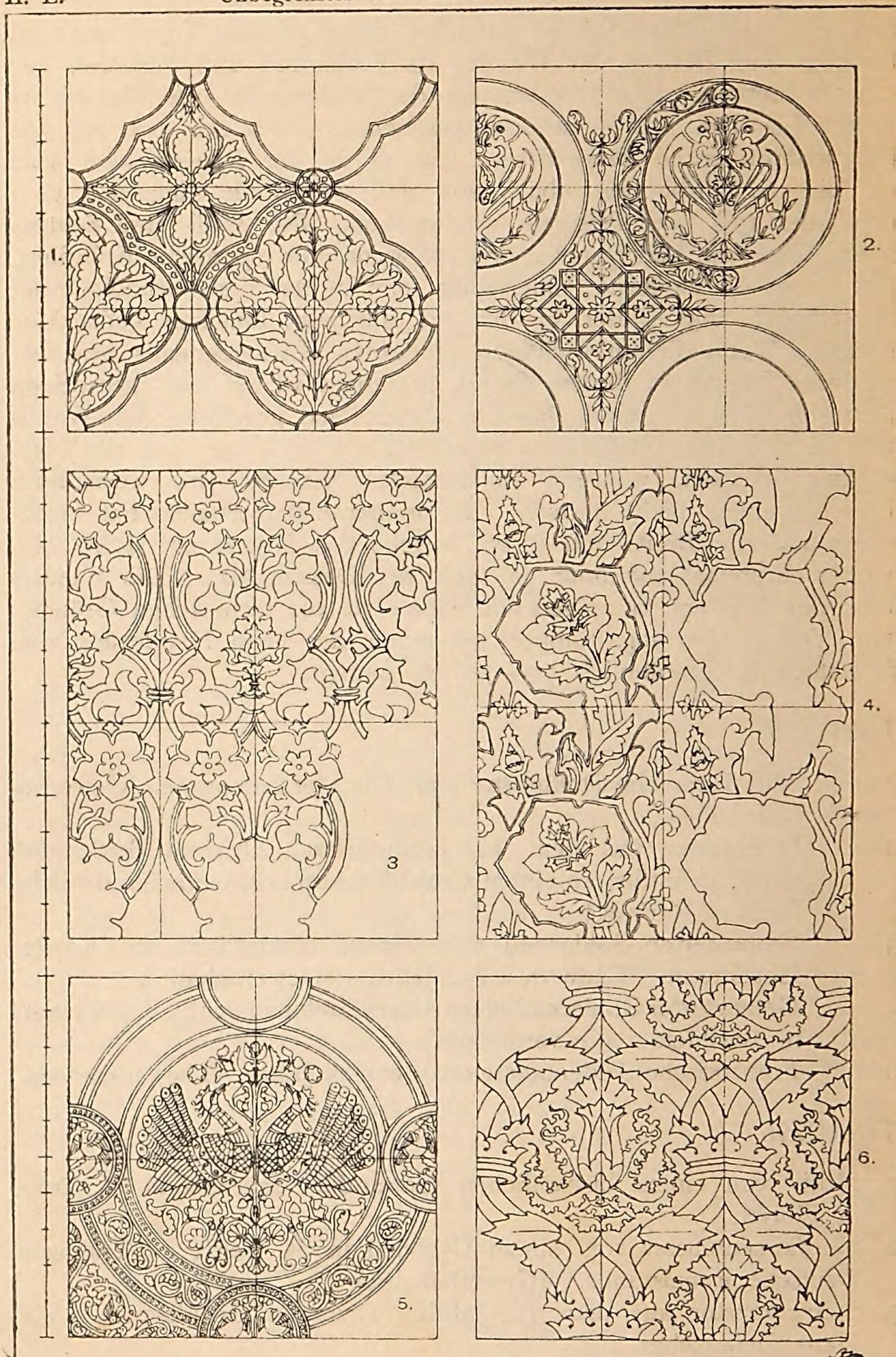
3. Gemusterter Goldgrund von einem Altarschrein im Kloster Heilsbronn. Ende des 15. Jahrh. (Gewerbehalle.)

4. Gemusterter Goldgrund eines Altarschreins in der St. Ägidiikirche in Barthfeld. (Gewerbehalle.)

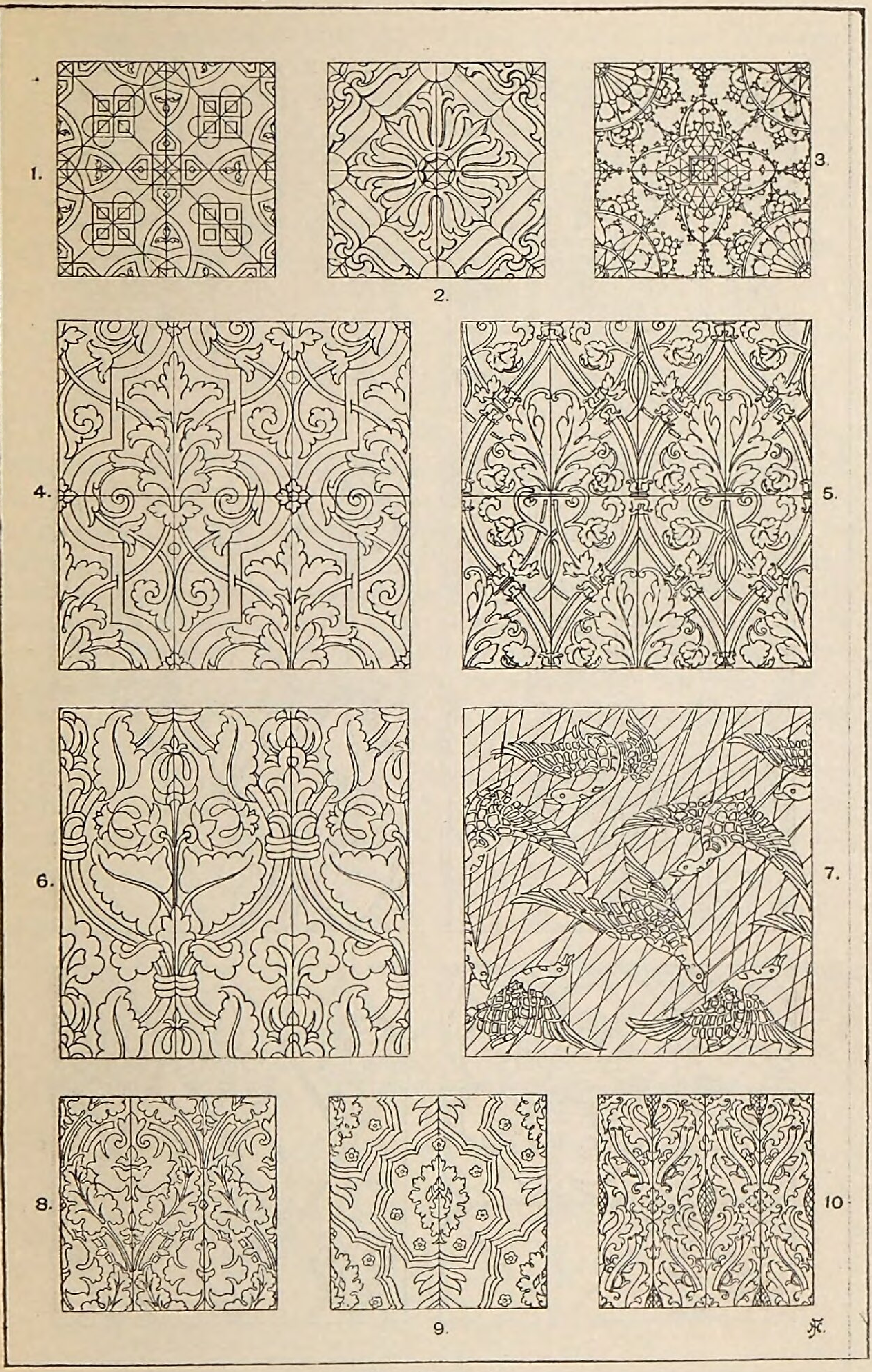
6. Französische Seidentapete aus dem 15. Jahrh. (L'art pour tous.)

Tafel 179.

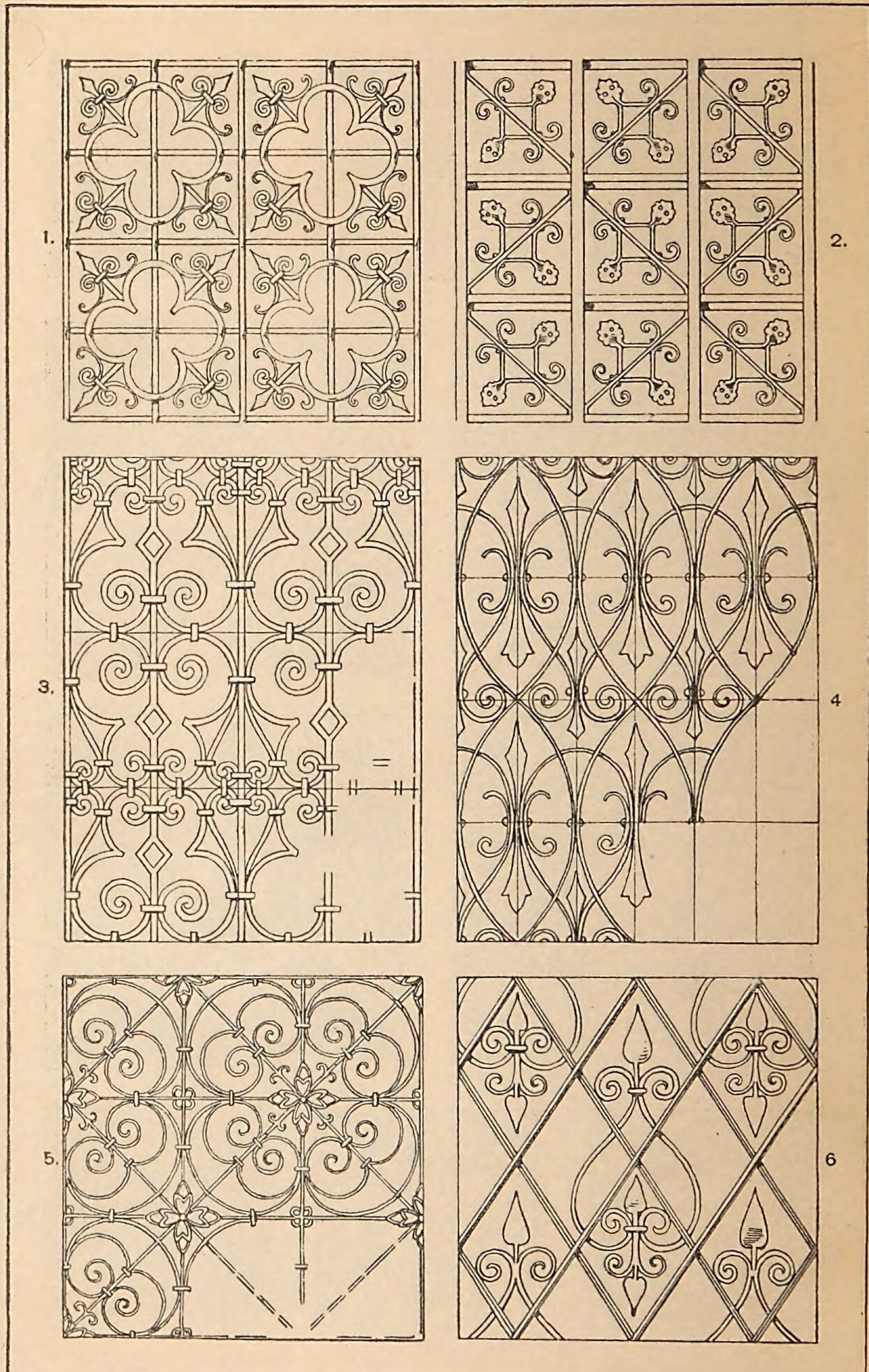
1. Motiv von einem bischöflichen Gewande. Sakristei in St. Croce in Florenz.
2. Kopfkissenmuster von einem Grabmal in St. Georg in Tübingen. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
3. Spitzenmuster aus dem 16. Jahrh. Deutsche Renaissance. Von Hans Siebmacher.
4. Lederpressung eines Buchdeckels. 17. Jahrh. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
5. Stoffmuster. Deutsche Renaissance. (Musterornamente.)



Textilmuster.



Textilmuster.



Gitter.

6. Teppichmuster aus Rottweil. Deutsche Renaissance. (Gewerbehalle.)
7. Modern-japanischer Seidenstoff. (L'art pour tous.)
8. Gemalter Goldgrund aus der St. Lorenzkapelle in Rottweil. Ende des 15. Jahrh. (Gewerbehalle.)
9. Teppichmuster aus der Stiftskirche zu Comburg. Anfang des 17. Jahrh. (Musterornamente.)
10. Stoffmuster von einem venetianischen Gemälde aus dem Jahre 1560. Berliner Museum. (Gewerbehalle.)

Gitter. (Tafel 180.)

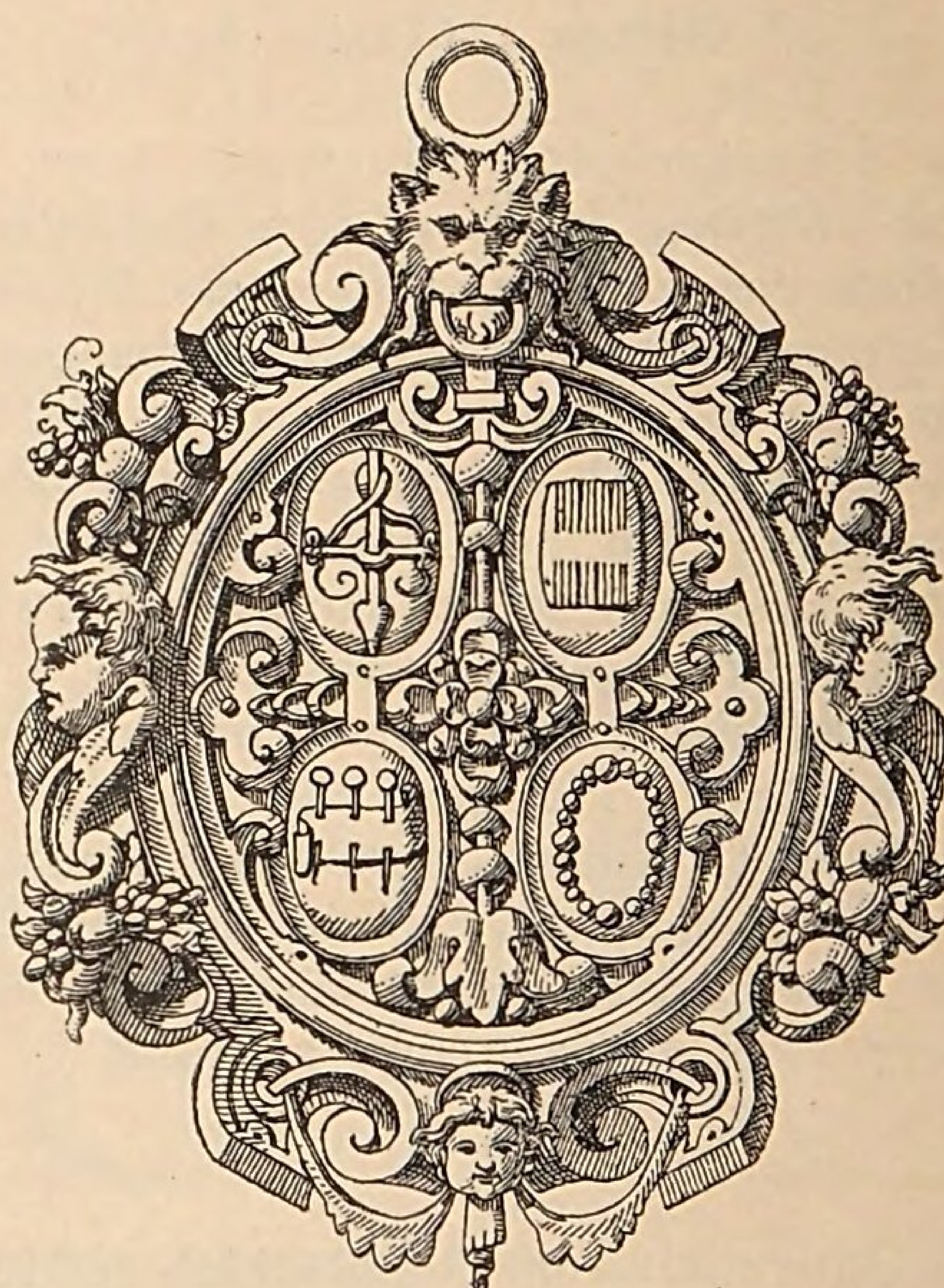
Auch das schmiedeiserne Gitterwerk kann als unbegrenztes Flächenornament auftreten, wenn gröſsere Geländer- und Abschluſsanlagen eine Musterung erhalten, wie es die Figuren der Tafel 180 zeigen. Als Gerippe dienen Stabdurchschiebungen auf Grund des Quadrat- oder Rautennetzes, wobei dann die Einzelfelder durch stetig oder in bestimmten Abständen wiederkehrende ornamentale Zuthaten gefüllt werden. (Taf. 180. Fig. 1, 2, 5 u. 6.)

Ein anderes System besteht darin, daſs zwischen Parallelstäben rankenartige Füllungen sich wiederholen. (Taf. 160. Fig. 3.) Auch kann das geradlinige Gerippe durch ein solches aus gebogenen Stäben ersetzt werden. (Taf. 160. Fig. 4.)

Als Material dient Quadrat-, Rund- und Flacheisen, einzeln oder kombiniert in der Anwendung. Sowohl das Mittelalter als die Renaissanceepoche haben uns zahlreiche einschlägige Beispiele überliefert, aus denen unsere Tafel einige wenige auswählt.

Tafel 180.

1. Spätgotisches Gittermotiv vom Chorabschluſs im Münster zu Konstanz. 15. Jahrhundert.
2. Gittermotiv im Stile der deutschen Renaissance.
3. Gittermotiv im Stile der italienischen Renaissance.
4. Modernes Thürgitter von Ende und Böckmann in Berlin. (Gewerbehalle.)
5. Gittermotiv von Schlossermeister Klain in Salzburg. Deutsche Renaissance. 17. Jahrhundert.
6. Gittermotiv im Stile der deutschen Renaissance.



ABTEILUNG III

ANGEWANDTE

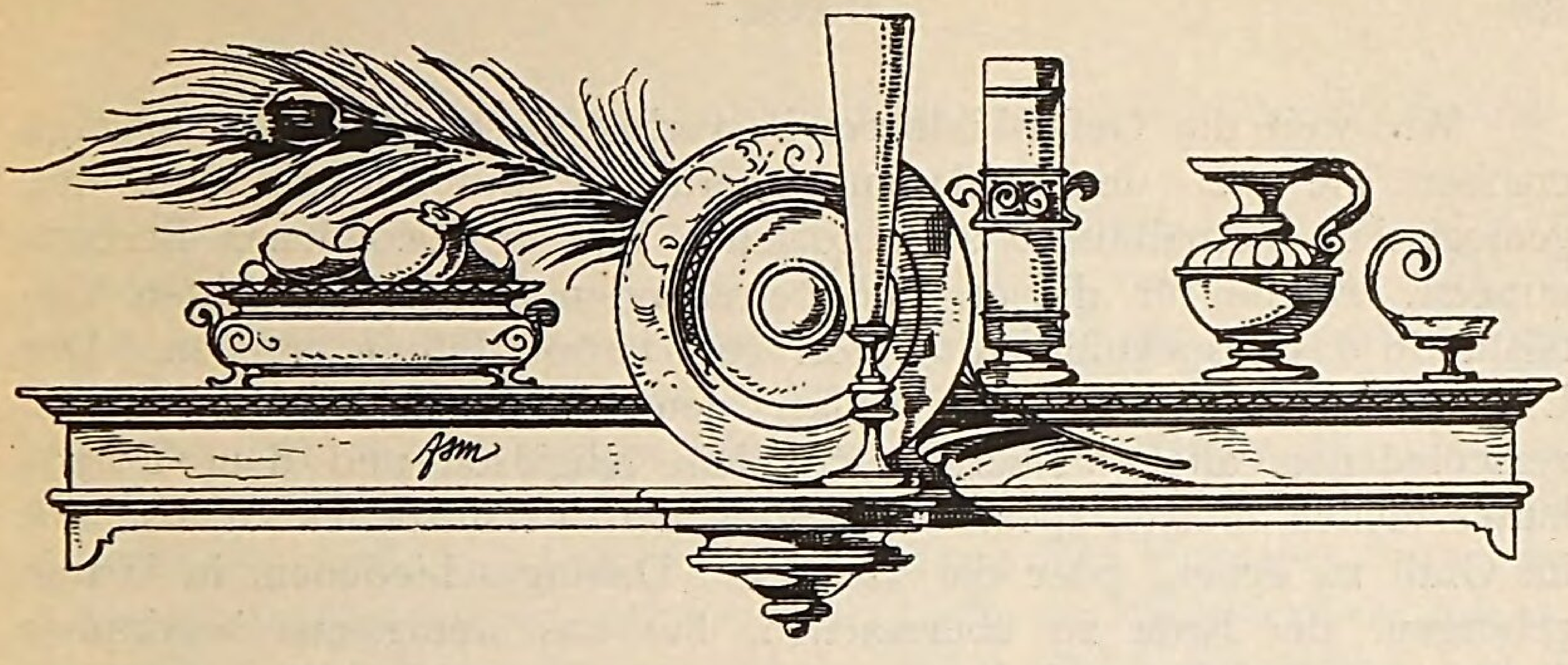
ORNAMENTIK

A. Gefäſse.
B. Geräte.
C. Mobiliar.
D. Umrahmungen.
E. Schmuck.
F. Heraldik.
G. Zierschriften.

Vorbemerkung.

Die dritte Abteilung des Handbuches führt den Titel „Angewandte Ornamentik“. Dieselbe soll einerseits zeigen, in welcher Weise und nach welchen Grundsätzen das Ornament am fertigen Gegenstande zur Verwendung gelangt, wodurch die Ausführungen der zweiten Abteilung ihre Ergänzung finden werden. Andererseits wird dieser dritte Teil, indem er allerdings den Rahmen der eigentlichen Ornamentik gewissermaſsen überschreitet und das tektonische Gebiet betritt, den Aufbau, die Profilierung und Gesamtveranlagung bestimmter künstlerischer Erzeugnisse, wie der Gefäſse, der Geräte, des Mobiliars u. s. w. zur Anschauung bringen.

Hierdurch und durch das Interesse an einer thunlichst vollständigen Behandlung der Einzelmaterien erklärt es sich, wenn in dieser Abteilung auch vereinzelt Gegenstände zur Darstellung gelangen, die eine eigentliche Ornamentik gar nicht aufzuweisen haben. Jedenfalls hat es weniger zu sagen, wenn das Handbuch an einzelnen Stellen über seine Aufgabe hinausgeht, als wenn die Einzelgruppen nur fragmentarisch durchgeführt worden wären. Das umfangreiche Material muſs ja so wie so schon möglichst knapp zusammengedrängt zur Behandlung gelangen.



A.

Gefäße.

Die Gruppe der *Gefäße*, mit welcher diese Abteilung eingeleitet wird, ist eine der interessantesten und wichtigsten derselben. *Gottfried Semper*, der in seinem epochemachenden Werke „*Der Stil*“ das Gebiet der Keramik in glänzender Weise behandelt, sagt in der Einleitung des betreffenden Kapitels: „Die Erzeugnisse der keramischen Kunst standen zu allen Zeiten und bei allen Völkern in außerordentlicher Achtung, sie gewannen religiös-symbolische Bedeutung lange vor den Zeiten monumentaler Baukunst, welch’ letztere von jener bedeutend beeinflußt worden ist, und zwar erstens in direkter Weise dadurch, daß Werke der Keramik für die Konstruktion und ornamentale Ausstattung der Monumente dienten, und zweitens auf indirektem Wege durch die Aufnahme von Grundsätzen der Schönheit und des Stiles, ja selbst von fertigen Formen in die Baukunst, die vorher an keramischen Werken sich ausbildeten und von den Kunsttöpfern der vorarchitektonischen Zeiten zuerst festgestellt worden sind.“ „Sie sind die ältesten und beredtesten Dokumente der Geschichte. Man zeige die Töpfe, die ein Volk hervorbrachte, und es läßt sich im allgemeinen sagen, welcher Art es war und auf welcher Stufe der Bildung es sich befand!“ Professor *Gmelin*, der in seinem Aufsatze: „*Die Urformen und Gestaltungsprinzipien der Töpferei*“ und in seinem Werke „*Die Elemente der Gefäßbildnerei*“ eine Popularisierung der Semperschen Theorien mit vielem Glück versucht hat, schreibt in bezug auf diesen Punkt: „Es ist ein Stück Darwinscher Lehre, das sich hier auf gewerblichem Gebiete entfaltet: der Beeinflussung der menschlichen Entwickelung durch Klima, Bodenbeschaffenheit, Nahrung u. s. w. entspricht in der Keramik die Gefäßbildung, wie sie durch die vereinigten Wirkungen von Zweck, Stoff und Technik hervorgebracht wird.“

Wie weit die Gefäſsbildnerei in vorhistorische Zeiten hineinragt, ergeben die aus den Schlammablagerungen des Nilthals und den geologischen Verhältnissen an nordischen Küsten gewonnenen Berechnungen, welche für die an den betreffenden Stellen gemachten Gefäſsfunde das respektable Alter von 10—12000 Jahren ergeben. Der Umstand, daſs die Keramik auſser dem praktischen Bedürfnis bei verschiedenen alten Völkern auch dem religiösen und dem Totenkultus dienen muſste, speziell die Sitte, den Verstorbenen Gefäſse mit ins Grab zu geben, oder die Asche der Dahingeschiedenen, in Urnen geborgen, der Erde zu übermachen, hat uns wenigstens bestimmte Arten von Gefäſsen erhalten, von denen uns andernfalls nur Schutt und Scherben geblieben wären.

Wir umfassen in dem Begriff Keramik nicht nur die eigentlichen Töpfereien, sondern die gesamte Gefäſsbildnerei. Auſser den in erster Reihe in Betracht kommenden Materialien der Thone und Erden, des Glases und der Metalle sind es zunächst Stein, Holz und Elfenbein, die neben weniger gebräuchlichen Stoffen zur Anwendung gelangen. Jedes dieser Materiale wird dem aus ihm zu bildenden Gefäſse einen besonderen Charakter aufdrängen, die entsprechende Technik wird seinen Formalismus bedingen oder verändern. Ein Metallgefäſs wird andere Formen und Verzierungen annehmen müssen, als ein solches aus Glas oder Porzellan; eine Thonvase wird sich nicht ohne weiteres in Marmor übertragen lassen, ohne daſs das Stilprinzip Not leidet. Anderseits werden Zweck und Gebrauch das Material beeinflussen, so daſs eine gegenseitige Wechselbeziehung entsteht, die zum Studium der Keramik geradezu auffordert und dasselbe ungemein lehrreich und anregend erscheinen läſst.

Wenn für die Gruppe der Gefäſse die zahlreichsten Beispiele der antiken Gefäſsbildnerei entnommen sind, so hat dies seinen Grund darin, daſs gerade diese Epoche ein in sich abgeschlossenes Gesamtbild zu bieten vermag und daſs gerade im griechischen Stile die genannte Wechselwirkung, die gesetzmäſsige Formgestaltung und das tektonische Prinzip durchschnittlich am reinsten und unverfälschtesten zum Ausdruck gelangen. Wenn aber andererseits neben antiken Formen die Bildungen anderer Länder und Zeiten in passendem Zusammenhang mit aufgenommen sind, so geschah dies, um das Gesamtbild zu verallgemeinern und dem Bedürfnis und den Anforderungen unserer Zeit mehr Rechnung zu tragen, als es durch die Monographieen griechischer Keramik allein geschehen kann, wie sie in einer Reihe vorzüglicher Spezialwerke vorliegen*).

In Anbetracht der hervorragenden Wichtigkeit der antiken Keramik und des Thonmaterials überhaupt mögen an dieser Stelle einige allgemeine dahin bezügliche Notizen folgen, während das in bezug auf

*) Von derartigen Werken, die sich bezüglich ihrer Ausstattung, ihres Um-

andere Materiale und Stile Anzuführende bei der Erklärung der einzelnen Tafeln Platz finden mag.

Die Gefäſsbildnerei in Thon benutzt im allgemeinen die Töpferscheibe. Die Benutzung dieses wichtigen Kulturwerkzeuges reicht in Ägypten, Indien und Mesopotamien in die früheste Zeit zurück. Die Wandmalereien von Beni Hassan, welche in das 23. Jahrhundert v. Chr. zurückdatiert werden, zeigen dieselbe bereits im Gebrauch, während man sich derselben z. B. in Germanien bis zur Römerzeit nicht bediente und während Amerika vor Ankunft der Europäer trotz der bedeutenden Leistungen der Peruaner bloſs die Handformerei kannte, eine Methode, die an verschiedenen Stellen der Erde noch heute im Gebrauch ist. In das Gebiet der Handformerei gehören das Aufbauen aus zonen- oder spiralförmigen Streifen, das Formen über Geflechten und Kürbissen, welch letztere später beim Brande verloren gehen. Holz- und Steinmodell sind frühzeitig schon allein für sich, wie später und heute noch in Verbindung mit der Töpferscheibe in Anwendung. Im Anfange begnügte man sich offenbar mit möglichst ausgedehntem Austrocknen des Thones; später trat das Brennen im Ofen an dessen Stelle. Ein Mittelding ist das Ausbrennen unter einer Bedeckung von Kuhmist, wobei unter Abschluſs der Luft der Rauch in die Thonware eindringt und dieselbe grau oder schwarz färbt. Den ursprünglich nur geglätteten und polierten Gefäſsen wurde später durch eine firnisartige Bemalung, wie sie die griechischen Vasen aufweisen, und durch die Erfindung der Zinn- und Bleiglasuren, wie sie beispielsweise die sogenannten Majoliken zeigen, eine gröſsere Sicherheit gegen das Durchsickern der Flüssigkeiten verliehen. Letzteres ist übrigens, nebenbei bemerkt, bei verschiedenen orientalischen Gefäſsen beabsichtigt, um durch die an der Gefäſsoberfläche vor sich gehende Verdunstung ein Kühlhalten des Inhaltes zu erzielen. Über die Herstellung jener alten firnisartigen Überzüge und deren chemische Beschaffenheit herrscht bis heute nicht die erwünschte Klarheit.

Die Hauptfundstätten für antike Töpfereien, die übrigens überall gefunden werden, wohin die alte Kultur reichte, sogar in germanischen und gallischen Landen und bis in den Norden von Ruſsland hinein, sind neben Griechenland hauptsächlich Sizilien und Italien, in letzterem speziell Campanien und Etrurien. Aus letzterem Umstande schreibt sich die im vorigen Jahrhundert aufgekommene irrtümliche Bezeichnung „etrurische Gefäſse“ als Gesamtbegriff antiker Töpferei her.

fanges und erklärenden Textes besonders für Schul- und Lehrzwecke eignen, seien hier erwähnt:

Th. Lau, die griechischen Vasen, ihr Formen- und Dekorationssystem. 44 Tafeln mit einer historischen Einleitung und erläuterndem Text von Dr. Brunn und Dr. Krell. Leipzig, E. A. Seemann.

A. Genick, griechische Keramik. 40 Tafeln mit Einleitung und Beschreibung von Adolf Furtwängler. Berlin, Ernst Wasmuth.

Athen, Korinth und Chalkis sind Hauptfabrikationsorte auf griechischem Boden; in Italien, wo nach Verfall der griechischen Kunst die Töpferei sich etablierte: Tarent und Kyme. Abgesehen von vorhistorischen Erzeugnissen beginnt geschichtlich nachweisbar die griechische Vasenmalerei etwa mit dem 7. Jahrhundert vor Chr., erreicht ihre Blütezeit während des 5. Jahrhunderts vor Chr. und verfällt mit dem Beginn der römischen Weltherrschaft. Man unterscheidet nach den Eigentümlichkeiten von Form und Ausstattung verschiedene Perioden, die mit ihren charakteristischen Merkmalen hier angeführt sein mögen:

1. Der geometrische Stil; Thonmaterial naturfarben, gelblichgrau, rauh. Ornamentation braun, in Reifen, Ringen, Zickzacklinien, Schachbrettmustern und ähnlichen einfachen, der Textil- und Holzschnitztechnik entlehnten Verzierungen bestehend, teilweise in Verbindung mit schematischen Darstellungen von Haustieren, Gespannen etc. in rhythmischer Reihung. Vergl. Tafel 194. 2 u. 3.
2. Der asiatisierende Stil; Thonmaterial naturfarben, gelblich, imprägniert und geglättet. Ornamentation dunkelbraun mit Verwendung von Dunkelrot und Weifs, mit stilisierten phantastisch geflügelten Tiergestalten, langgestreckten Löwen und Panthern, Gänsen, Sphinxen, die meist in zonalen Reihen aufmarschieren. Die Zwischenräume mit Rosetten, Blumen etc. ausgefüllt. An Stelle dieser Ornamentik treten häufig auch Schuppenmotive. Vergl. Taf. 194. 4.
3. Der schwarzfigurige Stil; Thonmaterial rotgelb, mit Eisenoxyd gefärbt. Dekoration schwarz mit Verwendung von reinem Weifs für die Karnation der Frauengestalten, der Pferde etc. Die figürlichen Darstellungen häufig in archaïscher Auffassung, eingezeichnet in ausgesparte, mit Ornamentstreifen umrahmte Felder. Umrisse in die Farbe eingegraben.
4. Der rotfigurige Stil; Thonmaterial rot, fein geglättet; das ganze Gefäfs, mit Ausnahme der Ornamente und Figuren schwarz überzogen; das Schwarz teilweise mit grünlichem Schimmer. Weifs höchst vereinzelt, für Greisenhaar etc. Tendenz der Vereinfachung vorherrschend in ornamentaler und figuraler Hinsicht, häufig mit nur einer Figur oder einfachen Figurengruppen; Konturen eingemalt oder mit der Feder eingezeichnet.
5. Der malerische Stil; Material wie bei 4; Gröfse der Gefäfse häufig ins Kolossale gehend (letztere nicht mehr dem Gebrauch dienend, wie aus dem öfteren Fehlen des Bodens zu schliefsen); die zahlreichen roten Figuren auf dem schwarzen Grund übereinandergestellt unter Beiziehung von Architekturdekorationen; die Verzierung technisch vernachlässigt; an aufgemalten Farben treten wieder Dunkelrot, Weifs und Gelb, sogar Gold hinzu;

üppige Pflanzenranken, perspektivische Zahnschnitte, bemalte Reliefteile machen sich geltend u. s. w.

Die genannten Stile folgen im allgemeinen der Zeit nach in obiger Reihenfolge, gehen öfters ohne bestimmte Grenzen in einander über und bilden Mischungen und Abarten, wie z. B. gewisse Salbgefäſse (Lekythen), die auf weiſsem Untergrund polychrome Bemalung zeigen, etc.

Grundformen der Gefäſse. (Tafel 181.)

Die Gefäſse sind in der Regel Zusammensetzungen verschiedener Einzelformen und Teile. Die gewöhnlichen Grundbestandteile sind der Fuſs, der Gefäſsbauch, der Hals, zu denen dann in zweiter Linie Henkel, Deckel, Ausguſs etc. hinzutreten. Der wesentlichste Bestandteil ist der Gefäſsbauch. Er wird in den meisten Fällen die Grundform des Gefäſses bedingen. Natürliche Vorbilder für die Gefäſse sind die hohle Hand, das Ei, Fruchtschalen (Kürbisse, Nüsse), Tierhörner, tierische Schläuche und ähnliches mehr, wie auch thatsächlich diese Dinge der Gefäſsbildnerei zu allen Zeiten mehr oder weniger direkt zur Nachahmung gedient haben und wie sie offenbar von dem Menschen auf seiner niedrigsten Kulturstufe an Stelle künstlicher Gefäſse benutzt wurden. Gewisse stereometrische Raumgebilde werden stets wiederkehren, in erster Linie (schon der Herstellung auf der Töpferscheibe wegen) die sog. Rotationskörperformen. Auf Tafel 181 ist der Versuch gemacht, soweit es sich um die letzteren handelt, eine systematische Zusammenstellung der gebräuchlichsten Grundformen zu geben unter Beisetzung der betreffenden Bezeichnungen. Nehmen wir als Hauptgrundformen: Kugel, Cylinder und Hyperboloïd an, so entstehen aus der Kugel durch beiderseitig gleichmäſsiges Abflachen oder Überhöhen das Sphäroïd und Ellipsoïd und durch doppelseitige Beschneidung dieser Körper das stehende und liegende Faſs. Durch ungleiches Abflachen und Überhöhen bilden sich Gestaltungen, die wir als echinus- und kuchenförmig, als ei- und kreiselförmig bezeichnen oder als keil-, spindel- und tropfenförmig, wenn die Länge die Dicke bedeutend übertrifft. Durch einseitiges Anschneiden ergeben sich einerseits die schüsselförmigen, anderseits die kelchförmigen Gebilde. Wie sich aus dem Cylinder die Kegel-, Schlauch- und Kanopusformen ableiten lassen, so führt das Hyperboloïd ebenfalls zu neuen Formen. Wenn die Gefäſshöhe den Durchmesser um ein Vielfaches übertrifft, gelangen wir zu Stangenformen, im entgegengesetzten Fall zu Schalen und Tellern.

Die weitaus am meisten vorkommende Grundform ist die Eiform; Cylinder- und Kegelformen eignen sich hauptsächlich für die Metalltechnik.

Daſs in der Anwendung die mathematische Linie nicht ängstlich ein-

gehalten wird, sondern daſs ein ganz bestimmter Zug vorherrscht, von derselben abzuweichen, bedarf eigentlich keiner besonderen Erwähnung.

Gefäſse, die nicht auf der Drehscheibe erzeugt werden, weisen öfters ganz willkürliche, nicht in das Schema unserer Tafel einzureihende Formen auf. So sind z. B. im chinesischen und japanischen Stil prismatische 4kantige Gefäſse sehr häufig (vergl. Taf. 187. 1); so finden sich schon in der Antike menschliche und tierische Gestaltungen als Gefäſsgrundform. (Vergl. Taf. 194. 12.)

Nicht nur durch Verschmelzung der Grundform mit dem Hals und Fuſs entsteht eine Reihe neuer Formen; verschiedene Grundformen unter sich schon können durch Vereinigung neue Kombinationen bilden, als deren einfachste etwa die Glocken- und die Birnform erwähnt sein mögen. Die sog. Wurstkrüge, die linsenförmigen Feldflaschen u. a. m. bilden ebenfalls besondere, seltener vorkommende Formgruppen. Hier möge auch der gekuppelten Gefäſse gedacht sein, die durch direkte Anreihung einzelner Gefäſse auf gemeinsamem Fuſs oder durch die Verbindung solcher durch gemeinsame Henkel u. s. w. entstehen, wie sie sich schon in der prähistorischen Zeit und später überall vereinzelt finden.

Was den Fuſs der Gefäſse betrifft, so ist zu bemerken, daſs in der frühesten Zeit fuſslose und dreifüſsige Gefäſse nicht selten sind; erstere wurden in die Erde eingegraben, letztere ermöglichten ein sicheres Stehen auch auf unebenem Boden. Der gewöhnliche Gefäſsfuſs setzt ebene Standflächen und gleichzeitig schon eine gewisse Kultur voraus. Ein Mittelglied zwischen der Fuſslosigkeit und dem eigentlichen ausgesprochenen, sog. hohen Fuſs ist der Ringfuſs, gebildet durch einen am Unter-Ende des Gefäſses herumlaufenden Wulst oder profilierten Kreisring. Er verdankt seine Entstehung offenbar dem ursprünglichen Gebrauche, fuſslose Gefäſse in ringförmige oder hyperboloidische Untersätze einzustellen, die dann später mit dem Gefäſs selbst in eins verschmolzen wurden. Die Dekoration des Fuſses tritt im allgemeinen gegen die des Körpers zurück und nimmt einfache Pflanzenmotive, Kanneluren etc. auf.

Die Halsbildung benutzt cylindrische, konische und hyperboloidische Formen je nach dem Zweck des Gefäſses. Da das Ausgieſsen aus einer engen, das Einfüllen in eine weite Öffnung sich praktisch erweist, entstanden trichterförmige Hälse, die beiden Bedingungen gleich gut genügen sollen. Die stilgemäſseste Verzierung des Halses wird die sein, welche an der stärksten Einengung ein neutrales Band herumführt, von dem aus sich nach oben und unten die Dekorationsmotive entfalten.

Der Ausguſsrand oder die Gefäſslippe ist entweder ausgebogen, eingebogen oder gerade (letzteres speziell, wenn das Ge-

fäfs mit einem Pfropf geschlossen wird). Das Ausgiefsen wird erleichtert, wenn das Gefäfs eine schnaubenartige oder rohrartige Dille oder wenn es einen geschweiften Ausgufs erhält, wie das bei Krug und Kanne der Fall zu sein pflegt. Die Verzierung des runden Ausgufsrandes pflegt aus Perlschnüren und nach aufsen abfallenden Blattreihen gebildet zu werden. Der geschweifte Ausgufs wird, wo er nicht durch den Schwung seiner Linie allein schon wirkt, und ebenso die Schnaube durch Masken, Muscheln etc. geschmückt; die rohrartige Dille erhält häufig am Ausgufs-Ende einen Tierkopf mit offenem Rachen als Schmuck.

Der Gefäfsdeckel weist im allgemeinen eine hutförmige Gestalt auf, legt sich in den Ausgufsrand hinein, um denselben herum, oder liegt glatt auf; er erhält eine Handhabe in Form eines Knopfes, eines Bügels oder eines Ringes und wird, wenn er nicht lose aufsitzt, mittelst eines Scharniers befestigt oder an Schnüren und Ketten verschiebbar gemacht (Rauchfafs). In der Antike sind die Deckel hin und wieder als kleine Gefäfse, Schalen oder Krüge gebildet.

Der Gefäfshenkel richtet sich, was seine Gestalt, Stellung und Zahl anbelangt, nach dem Zweck und der Gröfse des Gefäfses. Beim vertikalen oder Ohrhenkel liegen die Ansätze in einer senkrechten Ebene über einander; beim horizontalen Henkel in einer horizontalen Ebene neben einander; beim Bügelhenkel in einer senkrechten Ebene einander gegenüber. Der meist angewandte ist der vertikale Henkel. Der horizontale Henkel ist speziell für das Heben, der vertikale für das Neigen (beim Ausgiefsen) des Gefäfses bestimmt; vertikale Henkel eignen sich hauptsächlich für hohe, horizontale für flache Gefäfse. Weitere Bildungen entstehen durch Kombination, z. B. wenn in der Mitte eines horizontalen Henkels ein Ohrhenkel ansetzt. Da man sich ursprünglich der Stricke statt der Henkel bediente, nehmen letztere vielfach die entsprechende Gestalt an (Strickhenkel), vergl. Taf. 182. 4. Die Henkel sind im allgemeinen draht- oder bandförmig, werden am unteren Ansatz mit Masken verziert oder zeigen pflanzliche Ausläufer, endigen in Schwanen- und Delphinenköpfe, imitieren gewundene Schlangen u. s. w. Bei Gufsgefäfsen soll der Henkel so angebracht sein, dafs das Ausgiefsen bei vollem und beinahe leerem Gefäfse gleich bequem erfolgen kann.

Es ist vielfach versucht worden, die Gefäfse nach ihrer Bestimmung, nach ihrem Zwecke zu klassifizieren, obgleich auch hier bestimmte Grenzen sich nicht festsetzen lassen, da die Gefäfse in vielen Fällen mehreren Zwecken zugleich gerecht werden, woraus sich Kombinationen und Zwischenglieder ergeben. Wir folgen ungefähr der Einteilung Sempers, wenn wir die Gefäfse in folgende Gruppen unterbringen:

1. Vorratsgefäſse (Behälter); Hauptzweck ist das Fassen und Aufbewahren.

 Hierher gehören u. a.: die Amphora, die Urne, der Krater, Schalen und Schüsseln, die Ampulla, das Alabastron und ähnliche kleine Gefäſse; die Blumenvasen, Salz-, Tinten- etc. -Fässer, Büchsen und Dosen, Weihwasserbecken.
2. Schöpf- und Füllgefäſse; Hauptzweck Schöpfen und Einfüllen.

 Hierher zählen: die Hydria, der Eimer, die Löffel und Pateren.
3. Guſsgefäſse; Hauptzweck das Ausgieſsen.

 Hierher sind zu rechnen: Prochus, Olpe und Önochoë, die Lekythen, Krüge, Kannen und Flaschen.
4. Trinkgefäſse.

 Die hauptsächlichsten Vertreter sind: Die antiken Trinkgefäſse von der Form Kylix, Kantharos, Kyathos u. s. w., die Trinkhörner oder Rytha, Becher, Kelche, Pokale, Römer, Angster, Spechter und andere altdeutsche Formen, das Bierglas, der Humpen und die verschiedenen Formen unserer modernen Trinkgläser.

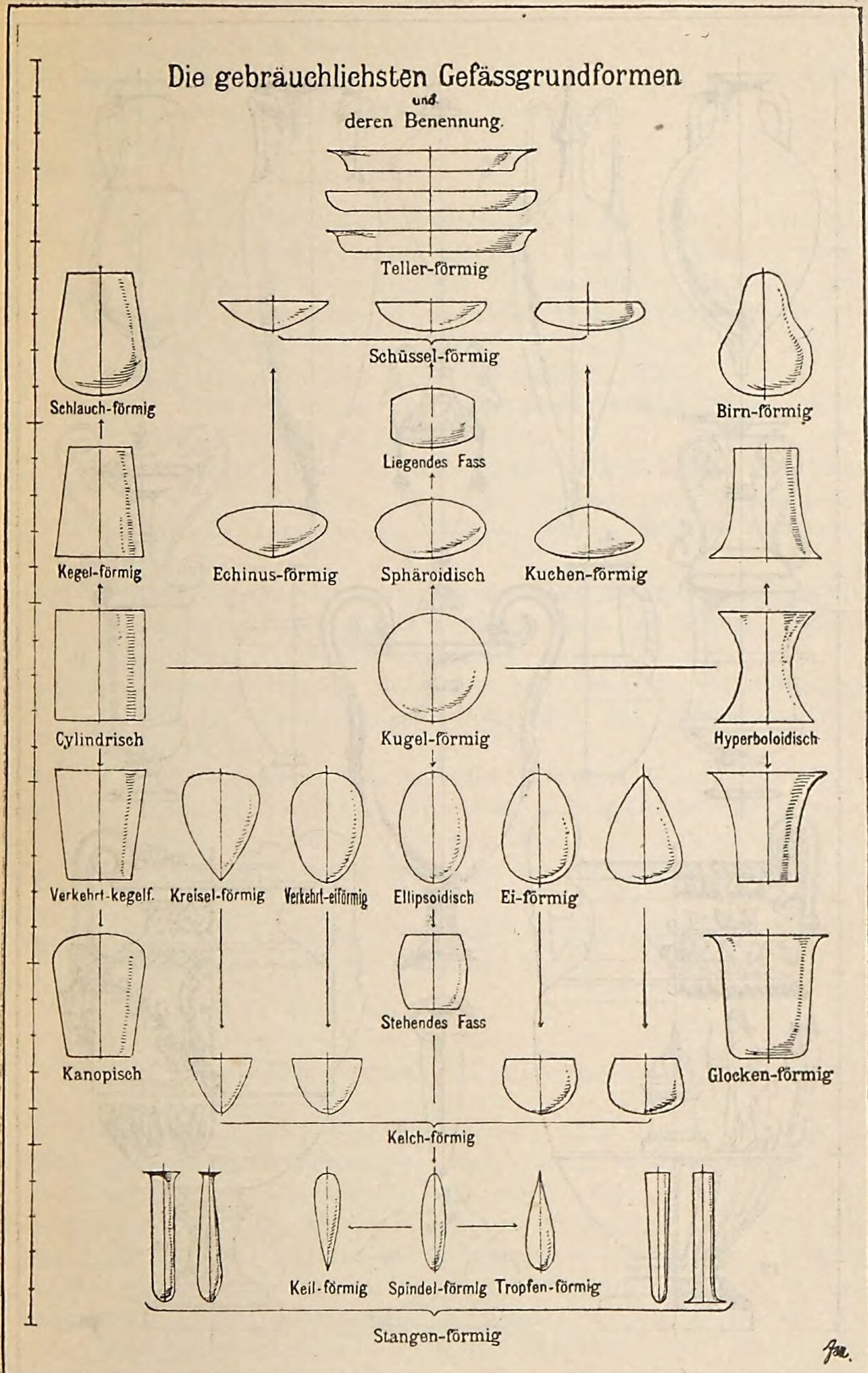
Die folgenden Kapitel und Tafeln behandeln die einzelnen Gefäſse in der vorstehenden Reihenfolge.

Bei der Darstellung der Gefäſse zeigt häufig die eine Hälfte die geometrische Ansicht, die andere den Vertikalschnitt. Der figurale Schmuck ist vielfach, besonders an den antiken Vasen, weggelassen; die Ornamentation ist nur weggeblieben, wo es durch die Kleinheit des Maſsstabes bedingt wurde; dagegen ist dieselbe häufig nur stückweise eingezeichnet oder angedeutet, um Verkürzungen und unnötige Arbeit zu vermeiden.

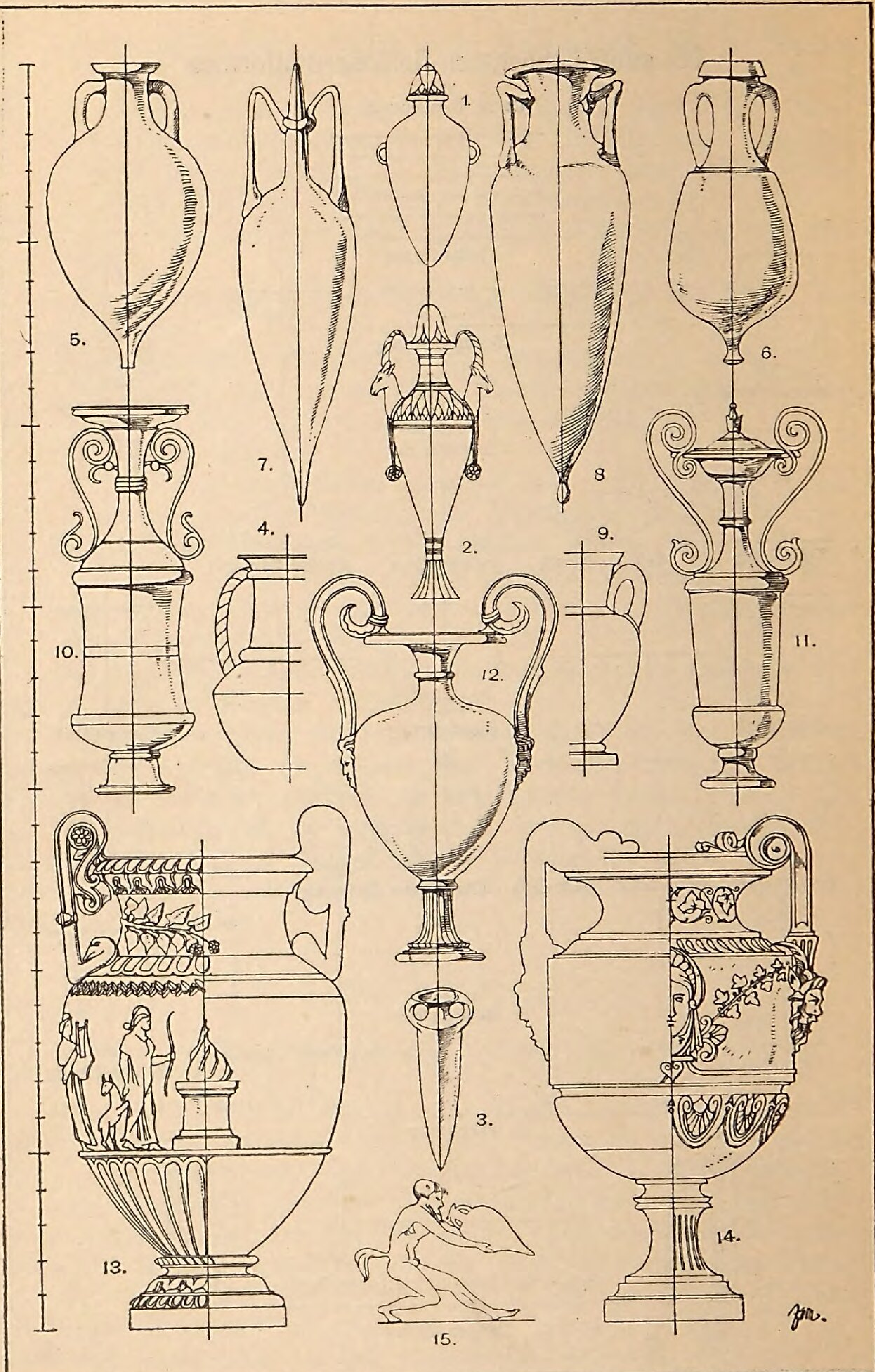
a. Vorratsgefäſse.

Die Amphora. (Tafel 182.)

Die Amphora ist ein in der Antike häufig vorkommendes Gefäſs, bestimmt zur Aufbewahrung von Wasser, Öl und speziell von Wein. Ursprünglich nur dem Gebrauche dienend, wird sie später auch als Prunkgefäſs gestaltet. Die auch von späteren Stilen öfters wieder aufgenommene Form hat folgendes Charakteristikum: Stehender, gestreckter Bauch, umgekehrt eiförmig (Taf. 182. 9), spindelförmig (Taf. 182. 7), schlauchförmig (Taf. 182. 6), seltener konisch (Taf 182. 11), hyperboloidisch (Taf. 182. 10) oder cylindrisch (Taf. 182. 14). Hals eng, mehr oder weniger langgezogen, abgesetzt (Taf. 182. 6) oder übergehend (182. 5), am Ausguſsrand verstärkt. Zwei senkrechte, diametral gegenüberstehende Henkel. Fuſs erst fehlend,



Grundformen der Gefäfse.



Die Amphora.

(182. 3—7), später als Ringfuſs oder hoher Fuſs durchgebildet. Mit oder ohne Deckel. Material Thon, seltener Glas oder andere Stoffe. Gröſse sehr schwankend je nach der Verwendung.

Tafel 182.

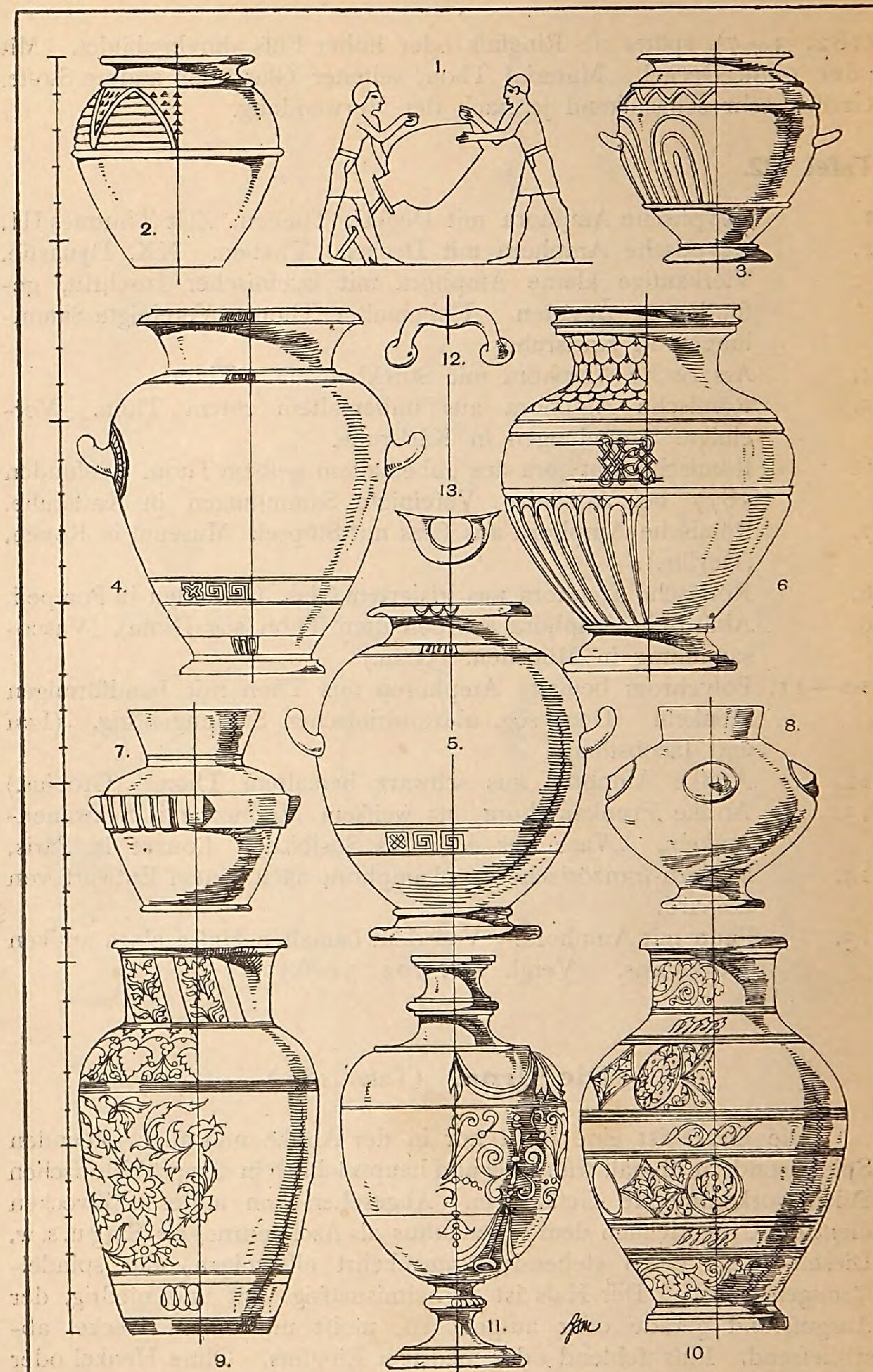
1. Ägyptische Amphora mit Deckel. Theben. Zeit Thutmes III.
2. Ägyptische Amphora mit Deckel. Theben. XX. Dynastie.
3. Vierkantige kleine Amphora mit lateinischer Inschrift, gefunden in Ägypten. Unbemalter Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
4. Assyrische Amphora mit Strickhenkeln. Thon.
5. Römische Amphora aus unbemaltem rotem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Römische Amphora aus unbemaltem gelbem Thon. Gefunden 1877 bei Aquileja. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Römische Amphora aus Glas mit Stöpsel. Museum in Rouen. (Deville.)
8. Römische Amphora aus irisiertem Glas. Gefunden in Pompeji.
9. Altattische Amphora aus bemaltem Thon (sog. Diota). (Vasensammlung in München. (Lau.)

10—11. Polychrom bemalte Amphoren aus Thon mit bandförmigen Henkeln. Dem sog. alexandrinischen Stil angehörig. (Lau und Jacobsthal.)

12. Antike Amphora aus schwarz bemaltem Thon. (Gropius.)
13. Antike Prunkamphora aus weiſsem Marmor mit Schwanenhenkeln. „Vase des Atheners Sosibios.“ Louvre in Paris.
14. Modern-französische Prunkamphora nach einem Entwurf von Liénard.
15. Faun mit Amphora. Von dem bemalten Halse eines antiken Trinkhorns. (Vergl. Taf. 202. 3—6.)

Die Urne. (Tafel 183.)

Die Urne ist eine nicht nur in der Antike und allen folgenden Stilen, sondern überall frühzeitig und hauptsächlich in den prähistorischen Stilen vorkommende Gefäſsform. Abgesehen von anderen Zwecken dient die Urne vielfach dem Totenkultus als Aschenurne, als Sarg u. s. w. Dieselbe zeigt einen stehenden, umgekehrt eiförmigen oder spindelförmigen Bauch. Der Hals ist verhältnismäſsig weit und niedrig, der Ausguſsrand gerade oder ausgebogen, meist mit einem Deckel abschlieſsend. Fuſs fehlend oder niedriger Ringfuſs. Ohne Henkel oder mit 2 kleinen horizontalen Henkeln, die an der gröſsten Ausladung des Bauches stehen. Material Thon. Meist von bedeutender Gröſse.



Die Urne.

Tafel 183.

1. Ägypter, eine Urne abschleifend. (Ménard et Sauvageot.)
2. Prähistorische, gallische Urne. (Bosc.)
3. Urne mit Reliefverzierungen. Grauer Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
4—5. Griechische Urnen aus bemaltem Thon. Vasensammlung in München. (Lau.)
6. Majolika-Urne aus dem 15. Jahrhundert. Ital. Renaissance.
7—8. Slavische Urnen, gefunden im Elb- und Odergebiet.
9. Faience-Urne mit blauem Ornament von Watson & Cie. in Bombay. (Gewerbehalle.)
10. Majolika-Urne aus dem 16. Jahrhundert. Ital. Renaissance. (Storck.)
11. Kleine Urne mit hohem Fuſs; aus geschliffenem Bergkrystall. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. Nationalmuseum in München. (Kunsthandwerk.)

Der Krater. (Tafel 184.)

Der Krater ist ein antikes Gefäſs, das hauptsächlich zum Mischen des Weines mit Wasser (man trank den Wein nicht ungemischt) und als Waschgefäſs gedient haben mag. Wenn einerseits seine Form schon im ägyptischen Stil auftritt, so zeigt anderseits die antike Keramik dieselbe erst in ihren späteren Perioden. Mehr wohl als jede andere Form ist der Krater als Prunkgefäſs durchgebildet worden. Unser modernes Zeitalter verwendet die Kraterform mit Vorliebe als Gartenvase, zur Aufnahme von Gewächsen bestimmt. Charakteristisch für den Krater ist die gröſste Weite am oberen Rand. Der Bauch ist entweder eine einfache halbkugelige Schale (Taf. 184. 9) oder eine Zusammensetzung dieser mit einem weiten kelchförmigen Halse (Taf. 184. 7 u. 8). Wo die Verbindung ohne Absetzen erfolgt, entsteht der glockenförmige Krater (184. 3 u. 4); Ringfuſs oder hoher Fuſs; häufig wird der Fuſs so gebildet, daſs sein unterer Teil als besondere Stütze eines niedrigen Ringfuſses erscheint (184. 10), was sich wohl dadurch erklärt, daſs ursprünglich der Krater auf einen getrennten Untersatz gestellt wurde. Zwei, wohl auch vier und mehr horizontale oder senkrechte Henkel oder deren Andeutung. Als Hauptmaterial dient Thon und Marmor, sowie Metall. Im allgemeinen sind Krateren Gefäſse von bedeutender Gröſse.

Tafel 184.

1. Ägyptischer Krater, mit Lotoskelchen verziert.
2. Ägyptischer Krater. Theben. XVIII. Dynastie.

3—4. Griechische Krateren aus bemaltem Thon. Vasensammlung in München. (Lau.)

5. Griechischer Krater mit Säulenhenkeln. Bemalter Thon. Vasensammlung in München. (Lau.)

6. Griechischer Krater mit Volutenhenkeln. Bemalter Thon. Vasensammlung in München. (Lau.)

7. Antiker Krater aus schwarzbemaltem Thon. Uffizien in Florenz. (Gropius.)

8. Antiker vierhenkeliger Krater aus Marmor, gefunden bei Ostia. Offenbar einem Metalloriginal nachgebildet.

9. Desgleichen, gefunden bei Tivoli, jetzt in England.

10. Antiker Prunkkrater aus Marmor; von konventioneller Form. Der Schmuck des Halses, in figuralen Darstellungen oder reichem Rankenornament bestehend, ist weggelassen.

11. Darstellung eines Kraters von einem assyrischen Relief.

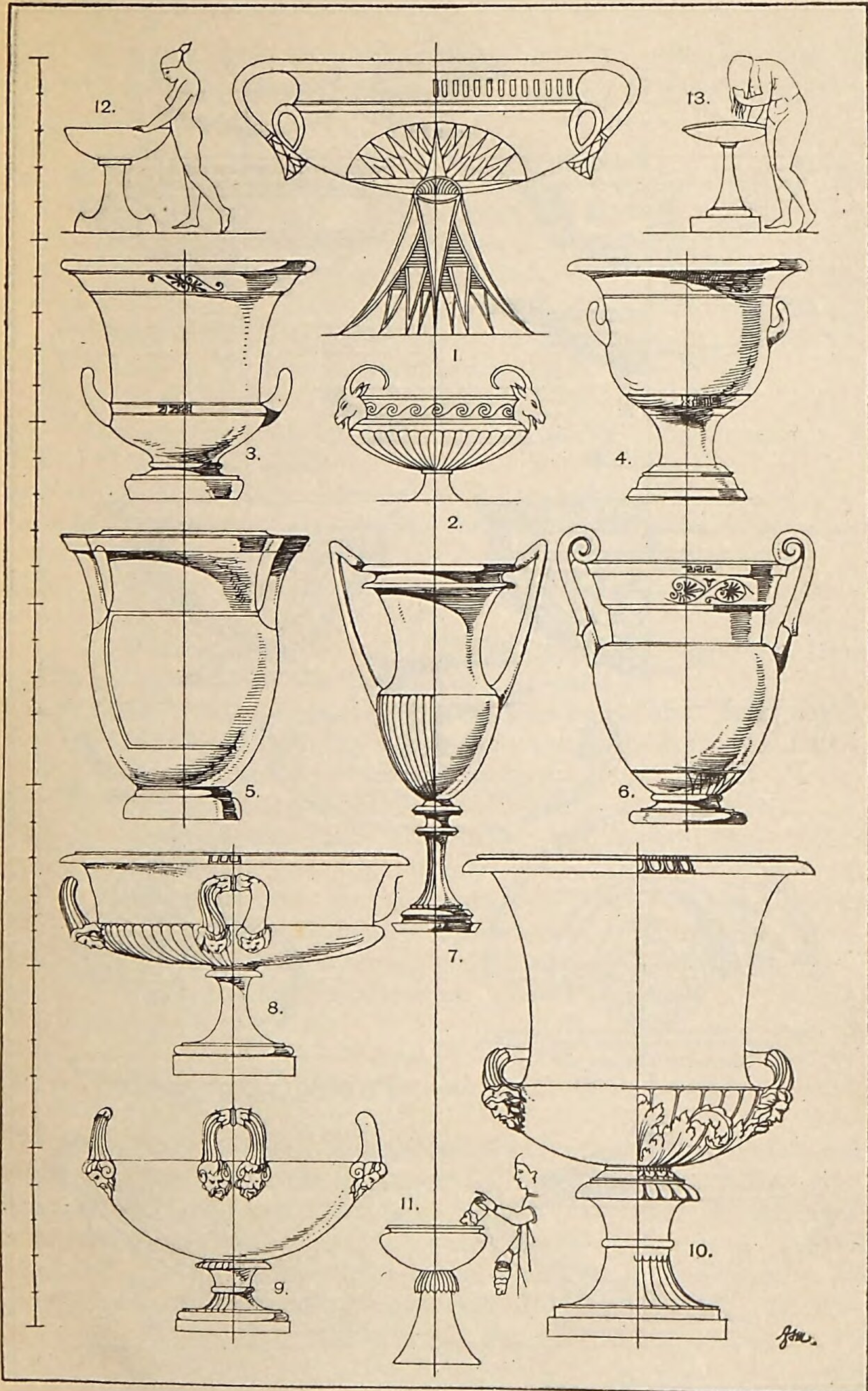
12—13. Darstellung antiker Krateren im Dienste der weiblichen Toilette (nach griechischen Vasenmalereien).

Schüsseln, Schalen, Teller. (Tafel 185.)

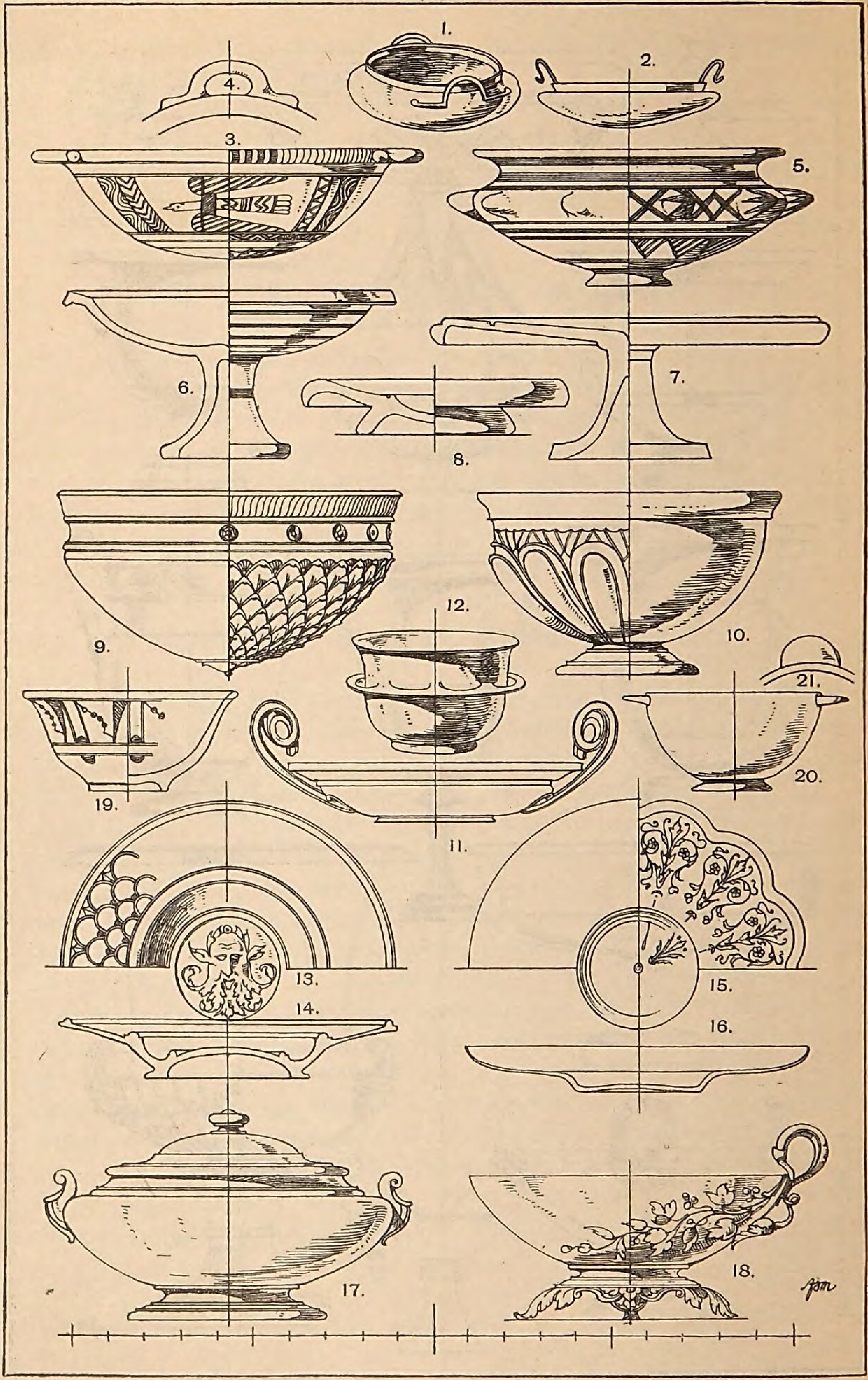
Schüsseln, Schalen und Teller sind Gefäſsformen von solch allgemeinem Gebrauch, daſs sie sich überall und jederzeit finden, wo die Keramik überhaupt zur Geltung kommt. Die Zwecke dieser Gefäſse sind äuſserst mannigfaltig; die Form erklärt sich aus der Bezeichnung; als Schüsseln benennt man die mehr tiefen, als Schalen und Teller die mehr flachen Gefäſse dieser Art. Sie erscheinen sowohl ohne Fuſs, als mit Ringfuſs und hohem Fuſs. Mit letzterem wird speziell die griechische Kylix (Trinkschale) gebildet. Die Henkel fehlen oder finden sich einzeln oder paarweise horizontal, senkrecht als Bügelhenkel u. s. w. Material und Gröſse sehr verschieden. Bei der Schüssel erfolgt die Dekoration zumeist auf der Auſsenseite, bei Schalen und Tellern beiderseitig oder nur auf der inneren, resp. oberen Seite. Im letzteren Falle pflegt der Rand für sich und das Mittelstück, der sog. Fond, ebenfalls für sich verziert zu werden, wobei eine unverzierte neutrale Zone beide Teile trennt (Taf. 185. 13—16.) Das vollständige Übermalen mit figuralen Darstellungen über Einsenkungen und Profile weg, wie wir es zum Teil bei italienischen Majolikatellern finden, widerspricht den Gesetzen einer richtigen Stilistik.

Tafel 185.

1. Ägyptische Schüssel mit Bügelhenkeln. Metall. (Ménard et Sauvageot.)
2. Ägyptische Schüssel mit stehenden Henkeln. Metall. Ménard et Sauvageot.)



Der Krater.



Schüsseln, Schalen, Teller.

3. Griechische Schüssel aus gelbem Thon. Braun und rot bemalt. Geometrischer Stil. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
4. Oberansicht der zugehörigen Henkel.
5. Griechische Schüssel aus gelbem Thon, mit hornartigen Auswüchsen geziert. Rot bemalt. Geometrischer Stil. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Griechische Schale mit hohem Fufs, sog. Hylix. Gelber Thon. Verzierung braun. Geometrischer Stil. Vasensammlung in München. (Die Innenseite ist mit dem Ornament geschmückt, das auf Taf. 157. 4 dargestellt ist.)
7. Desgleichen.
8. Flache griechische Schale mit Ringfufs.. Vasensammlung in München. (Lau.)
9 Fufslose antike Schüssel nach Jacobsthal.
10. Kleine antike Schüssel mit niederem Fufs. Zum Hildesheimer Silberfund gehörig.
11. Antike Metallschale mit hohen Volutenhenkeln. (Ménard et Sauvageot.)
12. Römische Schüssel aus Glas mit durchbrochenem Henkelring. Gefunden in der Normandie. (Deville.)
13—14. Ansicht und Schnitt einer Majolikaschüssel. Ital. Renaissance.
15—16. Moderner Glasteller mit wellenförmigem Rand. Ornamente eingeschliffen.
17. Moderne Suppenschüssel mit Deckel, sog. Terrine.
18. Modern-französische Metallschale mit senkrechtem Henkel und drei Füfsen. (Julienne.)
19. Kleine Schüssel aus buntglasiertem Thon. Modern-spanisch; aus Malaga. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
20. Moderne Kaffeeschüssel mit horizontalen Vollhenkeln.
21. Henkelansicht von oben, zu 20 gehörig.

Ampulla, Alabastron etc. (Tafel 186.)

Tafel 186 gibt eine Zusammenstellung verschiedener Gefäfsarten kleineren Umfanges, zum gröfseren Teil ebenfalls der Antike angehörend. Die Ampulla ist eine Amphora im kleinen, häufig in schwarz bemaltem Thon, mit eingeprefsten Ornamenten verziert (Taf. 186. 4—6). Die Phiole ist ein schlankes ungehenkeltes Gefäfs mit gestrecktem Bauch und langem, engem Hals aus Thon oder Glas (Taf. 186. 1—3). Das Alabastron hat einen schlauchförmigen oder cylindrischen Bauch, ist fufslos und zeigt einen abgesetzten, sehr engen Hals mit grofsem, tellerförmigem Ausgufs und kleinen Ohrhenkeln (Taf. 186. 13—14). Dieses Gefäfs ist zur Aufnahme von

Ölen und Salben bestimmt und aus Alabaster oder gestreiften Glasflüssen hergestellt; daher sein Name. Dns Thränenfläschchen, so genannt nach seiner tropfenförmigen Gestalt, ist ein langgestrecktes Glasgefäſs von Formen, wie sie Taf. 186. 11 u. 12 aufweisen. Nicht minder häufig finden sich kleine schlauchförmige Gebilde nach Art der in den Figuren 7, 9 und 10 dargestellten ungehenkelten Thongefäſse, wie sie neben den obengenannten entweder dem Toilettengebrauch oder dem Totenkultus zu dienen hatten.

Tafel 186.

1. Ägyptische Phiole mit Deckel aus der Zeit Thutmes III.
2. Antike Phiole aus bemaltem Thon. Münchener Vasensammlung. (Lau.)
3. Antike Phiole aus Glas. (Stackelberg.)
4. Antike Ampulla aus Glas, hellblau und gelb gestreift.
5. Antike Ampulla aus schwarzbemaltem Thon mit eingepreſsten Ornamenten. Aus Athen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Desgleichen. Aus Athen.

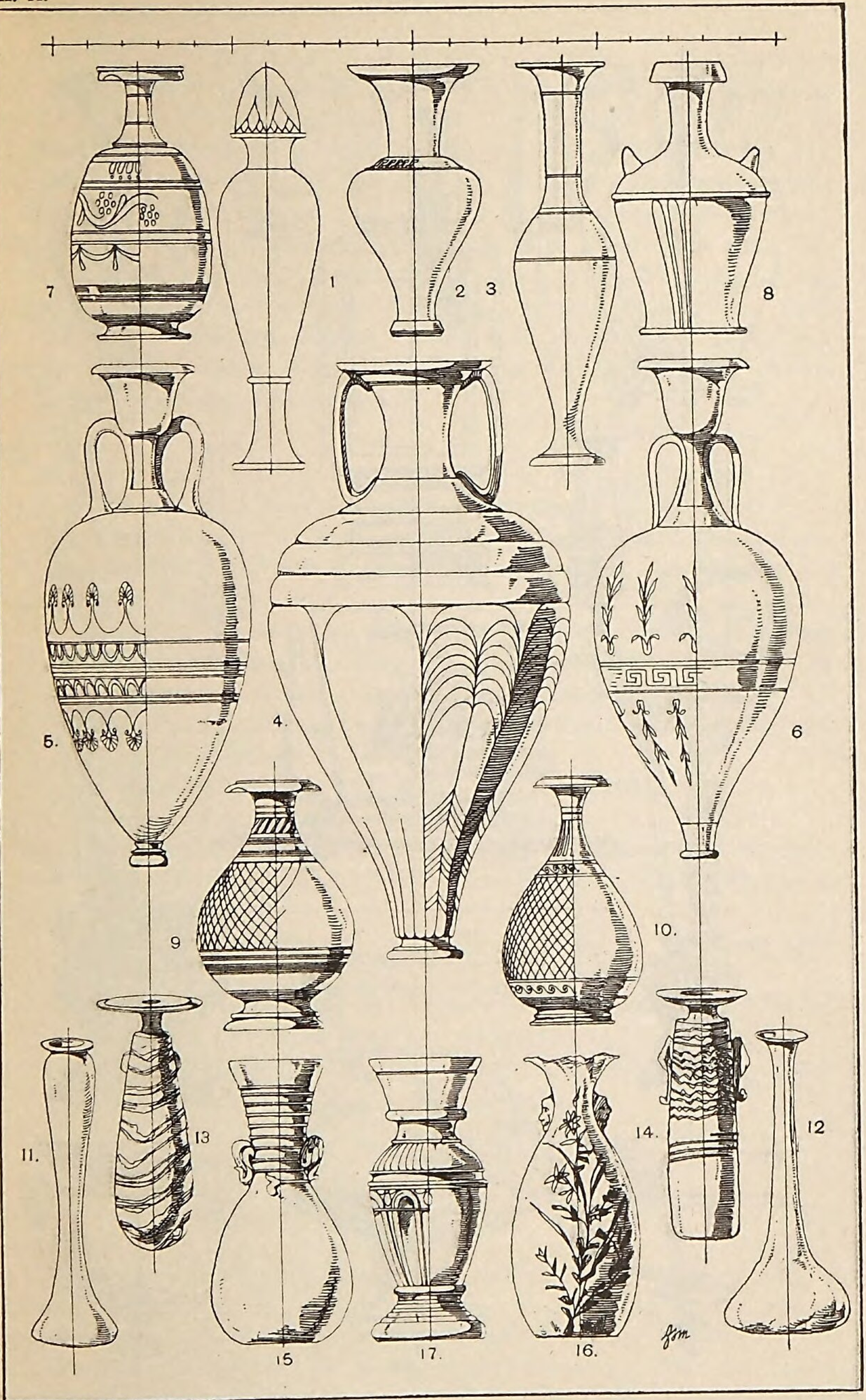
7—10. Kleine antike Gefäſse aus bemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

11—12. Antike Thränenfläschchen aus Glas. Germanisches Museum in Nürnberg und Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

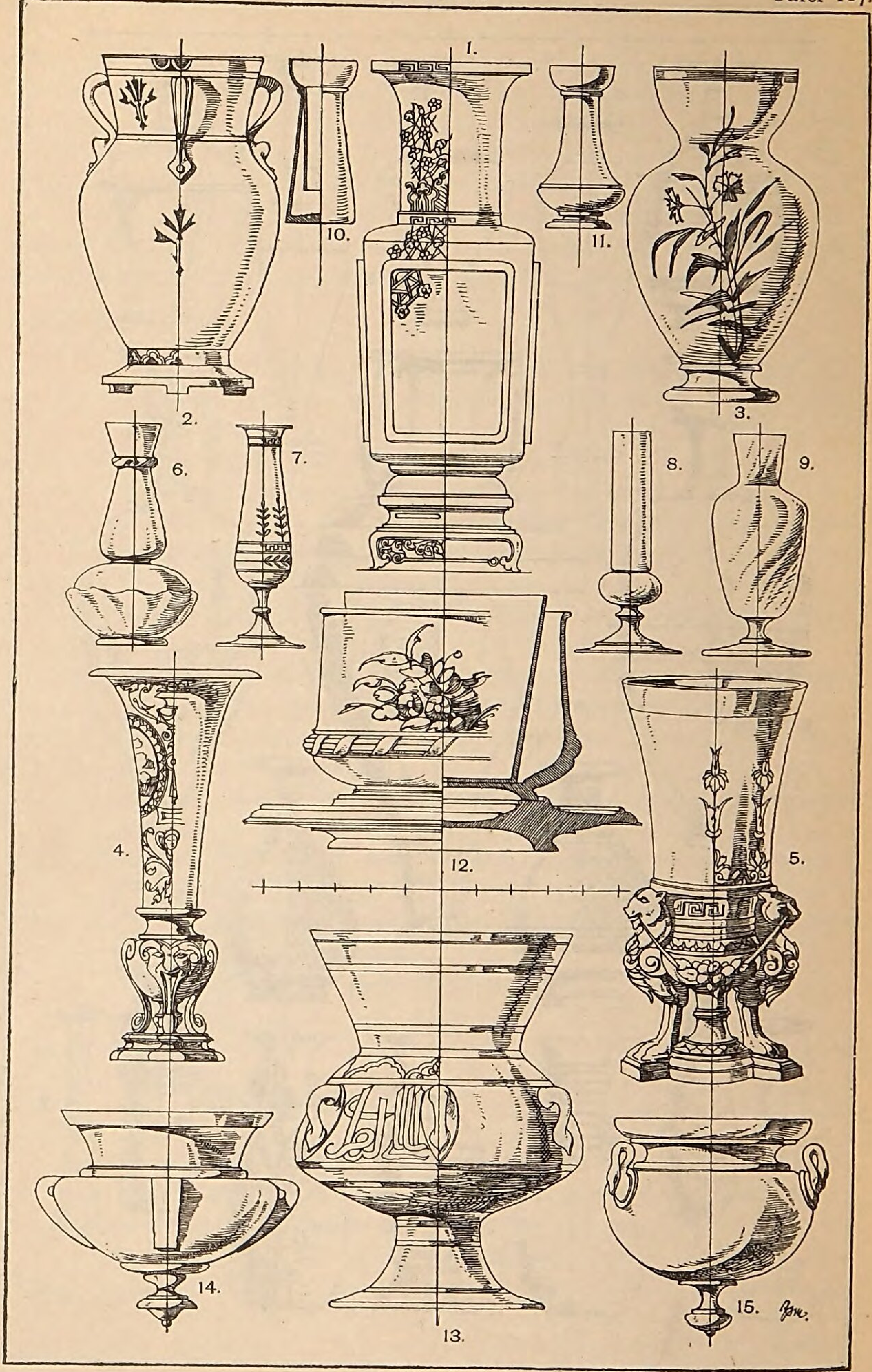
13. Antikes Alabastron aus geadertem Glas, den orientalischen Alabaster nachahmend.
14. Antikes Alabastron aus milchweiſsem Glas mit braunen Streifen. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
15. Kleines Fläschchen aus weiſsem, irisiertem Glas. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
16. Kleine modern-japanische Vase mit Maskenhenkeln. Landes-Gewerbehalle Karlsruhe.
17. Kleine altdeutsche Steinzeugvase.

Blumenvasen etc. (Tafel 187.)

Als Blumenvasen bezeichnen wir gröſsere oder kleinere Gefäſse, die den Zweck haben, lebende oder getrocknete Blumensträuſse in sich aufzunehmen und diesen als Stand zu dienen. So verschieden im übrigen die Grundform dieser Gefäſse sein kann, der Zweck wird einen trichterförmigen Rand bedingen. Japan und China, die auf diesem Gebiete besonders fruchtbar sind, bevorzugen cylindrische und prismatische Bildungen. Einen Deckel besitzen derartige Gefäſse selbstredend nicht; Henkel, die ebenfalls unnötig sind, gewöhnlich auch nicht; die Ornamentik benutzt, auf die Verwendung Bezug nehmend,



Ampulla, Alabastron etc.



Blumenvasen etc.

mit Vorliebe naturalistische Pflanzenmotive. Glas, Thon, Porzellan sind als Material vorherrschend. Eine spezielle Art dieser Gefäfse sind die sog. Hyazinthengläser, zum Treiben von Blumenzwiebeln auf Wasser bestimmt. Da man hierbei die Wurzeln sehen will, ist man auf ein durchsichtiges Material angewiesen. Der gewöhnliche Blumentopf schliefst, da er Luft und Feuchtigkeit durchlassen mufs, wenn die eingesetzte Pflanze gedeihen soll, eine Dekoration aus. Das hat zur Bildung des sog. Cache-pot geführt; Taf. 187. 12 gibt ein Beispiel. Die Blumenampel, wie die Ampel überhaupt, wird, wenn sie nicht auch zum Stellen dienen soll, eines Fufses entbehren, dagegen mit drei oder mehr Henkeln zum Anbringen der Schnüre und Ketten versehen sein müssen.

Tafel 187.

1. Chinesische Blumenvase mit Zellenemail. (Lièvre.)
2. Modern-englische Blumenvase in orientalischem Stil. Blauglasierter Thon mit schwarzen Ornamenten. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
3. Moderne Blumenvase, Glasierter Thon mit buntem Schmuck.
4. Modern-italienische Majolika-Blumenvase von Ginori in Doccia bei Florenz. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
5. Moderne Blumenvase aus farbigem Steingut von Villeroy und Boch in Mettlach. (Gewerbehalle.)
6. Kleine Blumenvase aus Glas. 17. Jahrhundert.

7—9. Kleine moderne Blumenvasen aus Glas.

10—11. Moderne Hyacinthengläser. (No. 10 ist patentiert; der obere Teil ist zum Herausheben eingerichtet behufs leichteren Nachfüllens.)

12. Moderner Cache-pot mit Untersatzteller. Grünglasierter Thon. Von Utzschneider & Co. in Saargemünd.
13. Arabische Ampel aus emailliertem Glas; konventionelle Form. (Ein Teil der Verzierung ist weggelassen.)

14—15. Moderne Blumenampeln aus glasiertem Thon. Vom Thonwarenfabrikant E. Mayer in Karlsruhe.

Salzfafs, Tintenfafs etc. (Tafel 188.)

Diese Tafel stellt eine Anzahl von Behältern für Salz und andere Gewürze, Essig und Öl, sowie für Tinte zusammen. Die Bezeichnungen Salzfafs, Tintenfafs beziehen sich nicht auf die Form, die auch für diese Gefäfse höchst mannigfaltig sein kann. Für die Essig- und Ölbehälter ist der französische Ausdruck „Huilier“ gebräuchlich. Aus der Antike sind uns hierherzählige Gefäfse nicht überkommen;

nicht als ob man zu jener Zeit nicht etwa auch das Salz, Öl etc. in Gefäſsen aufbewahrt hätte, im Gegenteil, wir vermuten sogar in diesen oder jenen Formen, so z. B. in einigen kleinen Schalen des Hildesheimer Silberfundes, Salzgefäſse, aber ein bestimmter Anhalt und Nachweis liegt nicht vor.

Das Salzfaſs wird gewöhnlich als Schale oder Schüssel, oder in Form einer kleinen Mulde oder Wanne gebildet. Als Material dient glasierter Thon, Glas, Porzellan, Metall. Die Renaissanceperiode hat reich ausgestattete Salzfässer geschaffen, deren berühmtestes das bekannte Salzfaſs Cellinis.

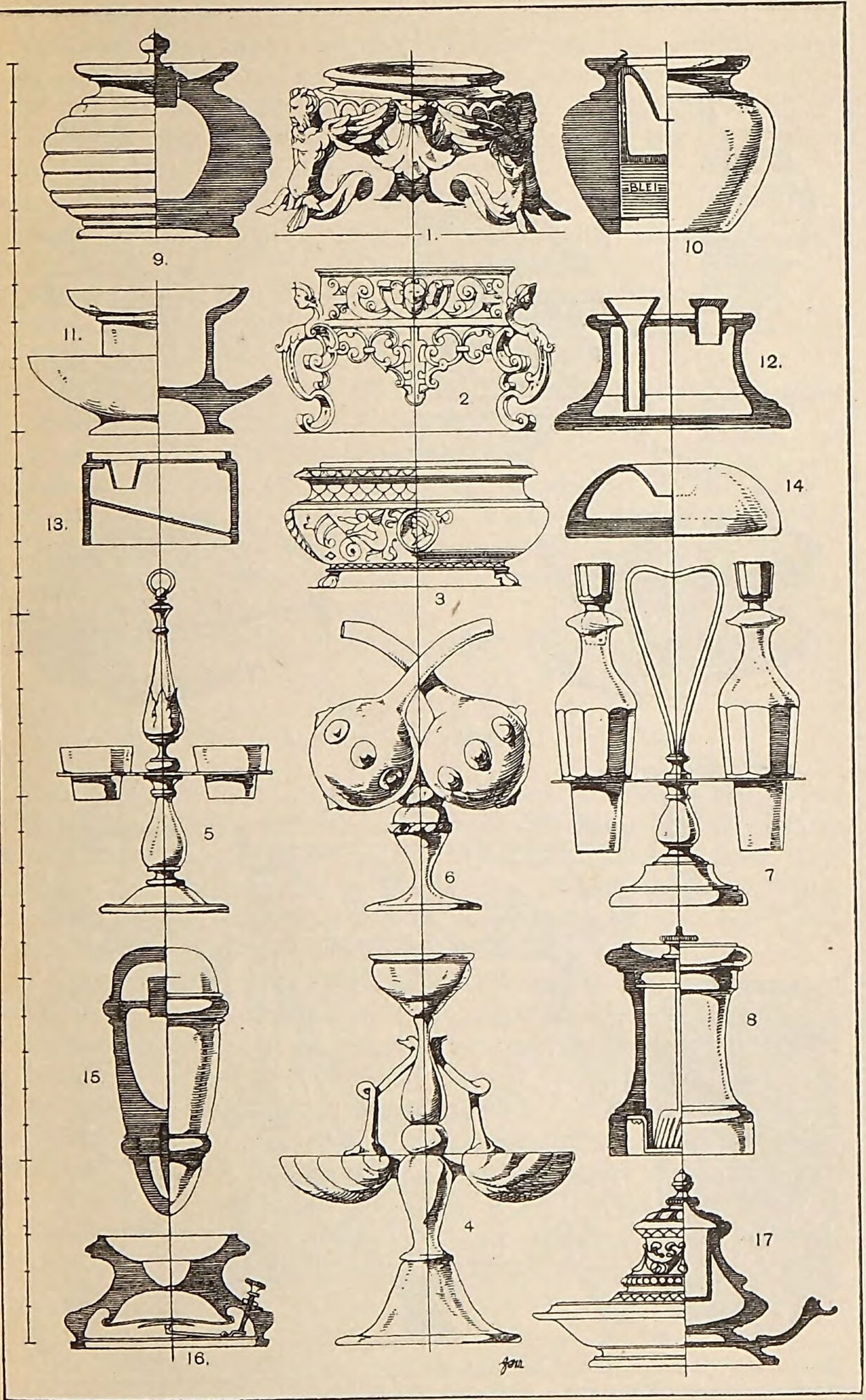
Das Tintenfaſs hat mit der Zunahme der Scbreiberei allerlei Formänderungen durchgemacht. Lange Zeit war das gedrehte, innen verpichte Holztintenfaſs in Gebrauch (Taf. 188. 9), bis dasselbe durch Gefäſse aus Thon und Glas verdrängt wurde. Die Anforderungen, die an ein gutes Tintenfaſs gestellt werden, sind folgende: es soll nicht leicht umfallen und im Umfallen sich nicht entleeren, die Verdunstung soll möglichst gering sein, der Höhenstand der Tinte soll bequem regulierbar sein. Die Kombination dieser Anforderungen hat zu allerlei Erfindungen geführt, von denen einige wiedergegeben sind. Bei Fig. 10 verhindern die Verlegung des Schwerpunktes an das Fuſs-Ende und die Form des Glases ein Umfallen und Auslaufen. Bei Fig. 12 ist der Tintenstand durch einen Gummipfropf regulierbar. Das trichterförmige Rohr, in welchem die Tinte aufsteigt, ist bequem zum Eintauchen der Feder und reduziert die Verdunstung. Fig. 13 zeigt ein Tintenfaſs mit schrägem Boden und drehbarem Deckel, wobei man sich die Tiefe des Tintenstandes beliebig verstellen kann. Die Form 14 soll das Umfallen verhüten, wenig Verdunstung zulassen und den Tintenstand lange gleichmäſsig erhalten, was auch trotz der Einfachheit der Anlage erzielt wird.

Essig- und Ölbehälter sind in der Regel kleine abgesetzte Flaschen, die paarweise in Holz- und Metallgestelle gesetzt werden (Taf. 188. 7); seltener findet eine direkte Kuppelung statt wie in Fig. 6.

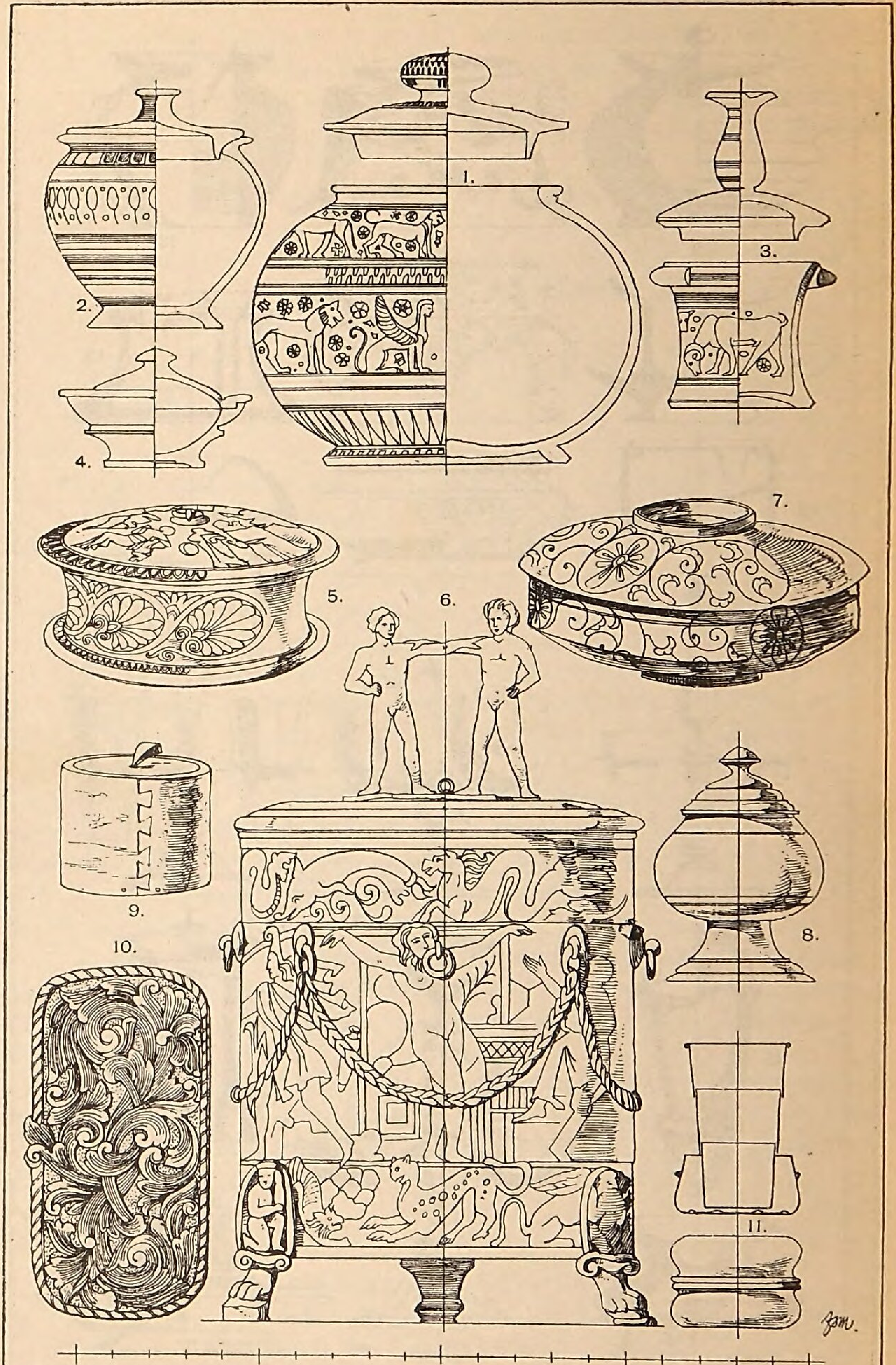
Das Pfefferfaſs wird neuerdings gleichzeitig als Pfeffermühle gebildet (Fig. 8); andernfalls wird es mit dem Salzfaſs gepaart und erhält mit diesem die gleiche Form, wie dies auch in bezug auf Tintenfaſs und Sandfaſs gebräuchlich ist.

Tafel 188.

1. Salzfaſs im Stile der Renaissance. (Formenschatz.)
2. Salzfaſs aus vergoldetem Silber. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh.
3. Salzfaſs aus Majolika. Ital. Renaissance. (Teirich.)
4. Gewürzständer aus Glas. 18. Jahrh.
5. Moderner Salz- und Pfefferständer. Ständer Metall, Gefäſse Glas.



Salzfaſs, Tintenfaſs etc.



Büchsen, Dosen, Cistae.

6. Moderner Essig- und Ölbehälter aus gefärbtem Glas. Nach einem alten Vorbild.
7. Moderner Essig- und Ölbehälter. Ständer Metall, Gefäfse Glas.
8. Moderne Pfefferbüchse (Pfeffermühle). Äufseres aus Holz oder Steingut, das Innere aus Metall.
9. Altes Tintenfafs aus verpichtem Holz.
10. Modernes Tintenfafs. Äufseres Holz, Behälter Glas, unten mit Blei beschwert.
11. Offenes Tintenfafs mit fester Untersatzschale, glasierter Thon.
12. Modernes Tintenfafs aus glasiertem Thon mit verstellbarem Gummipfropf. (Patentiert.)
13. Modernes Tintenfafs aus Glas mit schrägem Boden und drehbarem Deckel. (Patent Soennecken.)
14. Modernes Tintenfafs aus Glas.
15. Älteres Tintenfafs aus Horn. Zum Nachtragen in der Tasche. Nach Abschrauben des Fufsstückes kann der Metallstift in den Tisch eingeschlagen werden.
16. Modernes Tintenfafs. Porzellan mit Gummischeibe und Metallmontierung. (Patent Meidinger.)
17. Modernes Tintenfafs in Metallgufs mit eingesetztem Glas.

Büchsen. Dosen, Cistae. (Tafel 189.)

Als Büchsen und Dosen bezeichnet man verhältnismäfsig kleine Behälter von sphäroïdischer, cylindrischer oder hyperboloïdischer Gestalt, die meist zur Aufbewahrung fester oder körniger oder halbflüssiger Dinge bestimmt sind. Der Deckel gehört mit zum Begriff und sitzt lose auf oder wird an Scharnieren befestigt. Material Thon, Porzellan, Glas, Holz, Metall, Elfenbein etc.

Aufser den kleinen Dosen und Büchsen aus Thon, wie sie in der Antike nicht selten sind, ist die Cista zu erwähnen. Die Cista ist ein Metallgefäfs von cylindrischer Form und bedeutendem Umfang, zu Kultuszwecken, zur Aufbewahrung von Schmuck, Schriftrollen u. s. w. benutzt. Die Ausstattung ist konventionell: 3 Tierklauen als Füfse; der Cylindermantel mit eingegrabenen Darstellungen geschmückt und mit Ringen versehen, an denen Ketten zum Tragen des Gefäfses angebracht sind. Der Deckel flach gewölbt, als Handgriff des letzteren gewöhnlich zwei stehende Ringer, die sich auf die Schultern greifen und dadurch einen Bügel bilden (Taf. 189. 6).

Tafel 189.

1. Antike Büchse aus gelbem Thon, braun und rot bemalt. Dies ist die sog. Dodwellvase, berühmt als erstgefundenes der dem asiatisierenden Stil angehörigen Gefäfse. Ausgegraben bei Korinth.

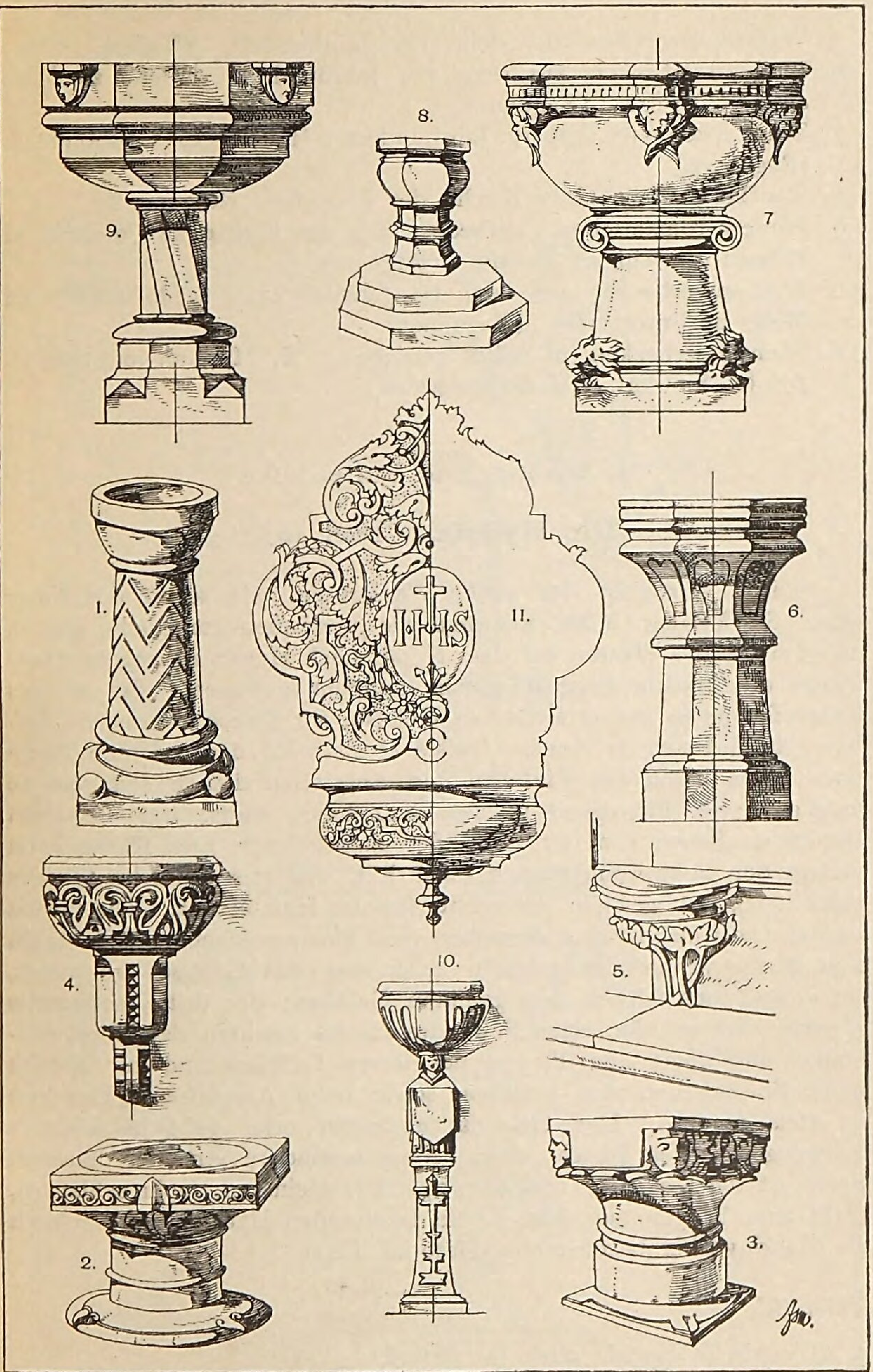
2. Antike Büchse, aus gelbem Thon, rot und braun bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Antike Büchse mit einer kleinen Kylix als Deckel. Gelber Thon, braun und rot bemalt, asiatisierend. Vasensammlung in München. (Lau.)
4. Kleine antike Büchse aus schwarzem Thon.
5. Antike Büchse aus bemaltem Thon. Der späteren Zeit des rotfigurigen Stils angehörig. Ring aus Metall. Museum in Berlin.
6. Antike Cista aus Bronze. Louvre in Paris. (L'art pour tous.)
7. Modern-japanesische Büchse. Lackarbeit, gold und schwarz. Deckel eine Schale bildend. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
8. Altpersische Büchse, aus Kupfer getrieben. (Die Ornamente sind, weil zu klein, weggelassen.) (Kunsthandwerk.)
9. Moderne Schnupftabaksdose aus Birkenrinde, sog. „Zieh am Riemen".
10. Moderne Tabaksdose. Norwegisch, in Holz geschnitten. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
11. Metallbüchse mit Kulissenbecher, modernes Reiseutensil.

Weihwasserbecken. (Tafel 190.)

Geweihtes Wasser spielt im Kultus der katholischen Religion nach verschiedener Hinsicht eine Rolle. Zur Aufbewahrung dienen die Weihwasserbecken. In den Gotteshäusern sind dies monumentale, freistehende oder mit der Wand in Verbindung gebrachte Schalen und Schüsseln. Im ersteren Falle wird die Form im allgemeinen sich der des Kraters nähern, im letztern wird der Rand als Halbkreis oder Dreiviertelkreis aus der Wandfläche heraustreten, während Pilaster, Säulchen oder Konsolen das Becken stützen. Für den Gebrauch des Hauses wird das Weihwasserbecken als hängendes Becken in Porzellan, Glas, Metall etc. gebildet nach Fig. 11 der Tafel. Symbolische Verzierungen, Kreuze, christliche Monogramme, Engelsköpfe treten mit Vorliebe in der Ausstattung auf. Die meisten der wiedergegebenen Beispiele sind dem Werke von Raguenet entlehnt, das eine grofse Auswahl dieser Gegenstände bietet.

Tafel 190.

1. Romanisches Weihwasserbecken aus dem Münster in Weifsenburg. (Raguenet.)
2. Romanisches Weihwasserbecken aus der Kruzifixkirche zu Compiègne. (Raguenet.)
3. Romanisches Taufbecken aus einer Kirche in der Picardie. (Raguenet.)
4. Romanisches Weihwasserbecken aus der Kirche zu Charleville. (Raguenet.)



Weihwasserbecken.

5. Weihwasserbecken aus dem 12. Jahrhundert. (Violett-le-Duc.)
6. Weihwasserbecken aus dem 16. Jahrhundert. Kirche zu Mas-d'Azil. Ariège. (Raguenet.)
7. Taufbecken aus dem 17. Jahrhundert. (Kirche zu Cormontreuil. (Raguenet.)
8. Taufbecken aus einer Kirche der Picardie. (Raguenet.)
9. Modern-romanisches Taufbecken aus der Kirche zu Couthuin in Belgien. Architekt Halkin. (Raguenet.)
10. Weihwasserbecken aus dem 16. Jahrhundert. Schloſskapelle zu Mello in Frankreich. (Raguenet.)
11. Weihwasserbecken, in Silber getrieben. K. Museum in Stuttgart. 17. Jahrhundert. (Kunsthandwerk.)

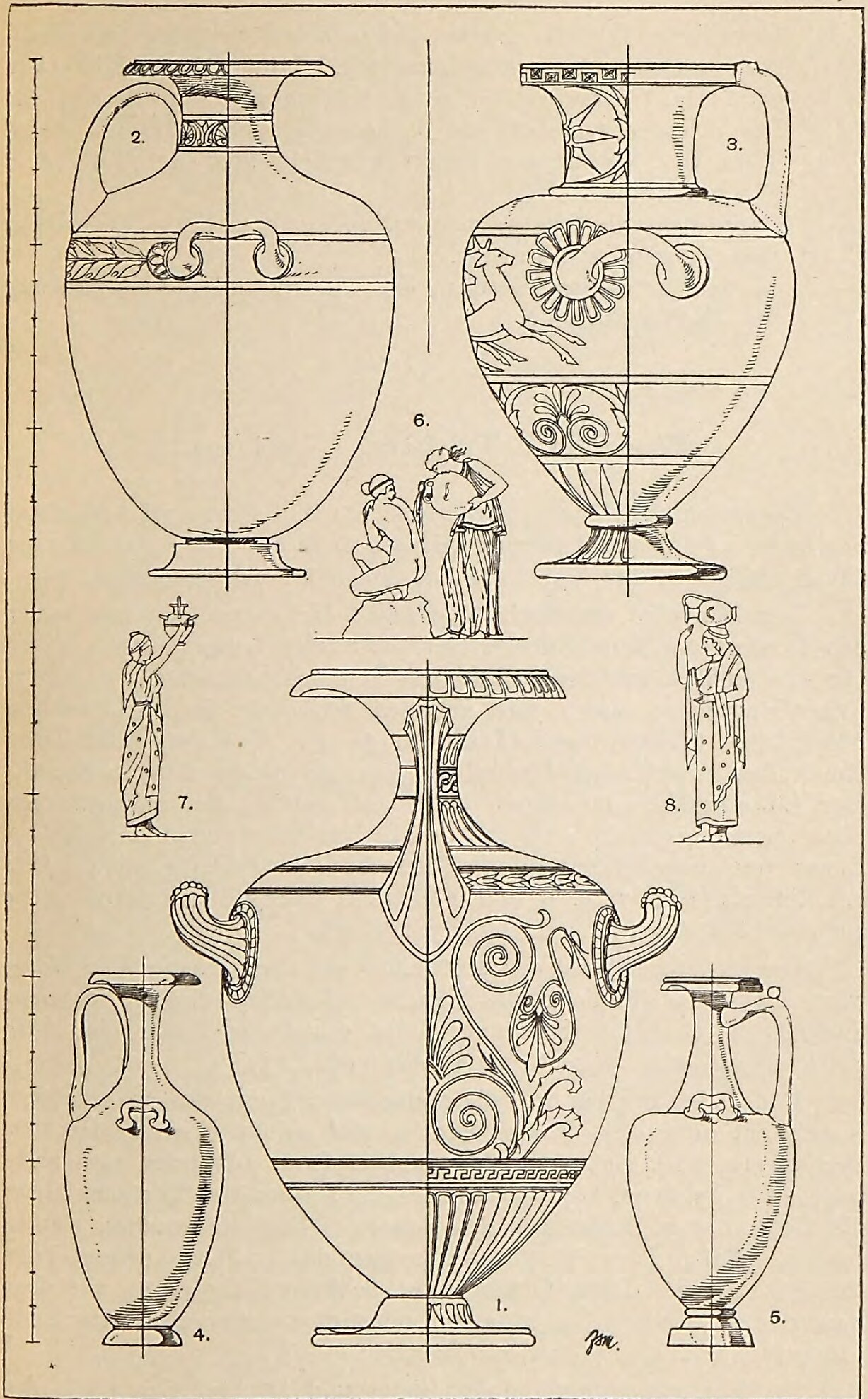
b. Schöpf- und Füllgefäſse.

Die Hydria. (Tafel 191.)

Die Hydria ist der antike Wasserkrug, wie schon der Name sagt. Sie ist das Gefäſs, mit dem die Jungfrauen zur Quelle gingen, um von da das Wasser auf dem Kopfe nach Hause zu tragen. (Leer wurde die Hydria liegend, gefüllt aufrecht getragen.) Sie ist das formvollendetste der griechischen Gefäſse; ihr Zweck kommt im Aufbau glänzend zum Ausdruck. Da sie ebensowohl dem leichten Transporte, dem bequemen Einfüllen und Ausgieſsen dienen soll, wie sie möglichst viel Flüssigkeit in sich aufnehmen muſs, hat sie einen stehenden Bauch von der Form des umgekehrten Eies (diese Form verlegt den Schwerpunkt nach oben hin, was das aufrechte Tragen erleichtert), auf welchen der trichterförmige Hals ansetzt. Die Hydria besitzt drei Henkel; zwei derselben sind Horizontalhenkel und stehen sich diametral an der gröſsten Ausladung des Gefäſses gegenüber, sie dienen zum Heben des gefüllten Gefäſses; der dritte, senkrechte Henkel sitzt auf der einen Seite des Halses inmitten der Horizontalhenkel und dient zum Tragen des leeren Gefäſses und zur Mithilfe beim Emporheben des gefüllten, sowie beim Ausgieſsen. Der Fuſs ist stets niedrig. Der Hals ist abgesetzt oder geht in schönem Schwunge in den Bauch über. Eine besondere Art der letzteren Form ist die Kalpis (Tafel 191. 2). Die kleineren, mehr schlanken, nicht zum Tragen auf dem Kopfe bestimmten Hydrien werden auch als Handhydrien bezeichnet. Material Thon.

Tafel 191.

1. Griechische Hydria nach Jacobsthal.
2. Griechische Hydria von der Form „Kalpis“. Bauch glatt, schwarz, auf der Schulter rotfigurig bemalt.



Die Hydria.

3. Griechische Hydria, schwarz, rotbraun und weifs auf dem Thongrund bemalt. Campana-Sammlung. Louvre in Paris. (L'art pour tous.) Das Gefäfs zeigt eine mustergiltige Dekoration. Die Schulter schmückt ein Epheurankenband, das auf dieser Tafel der Verkürzung wegen wegblieb, aber auf Taf. 32. 4 hälftig dargestellt ist.

4—5. Gräko-italische Handhydrien aus unbemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

6—8. Griechische Vasenmalereien, das Tragen und die Handhabung der Hydria darstellend.

Eimer und Trichter. (Tafel 192.)

Wenn bei der Hydria der Zweck des Einfüllens und Ausgiefsens besonders schön zum Ausdruck gelangt, so ist andererseits der Eimer das Schöpfgefäfs, der Trichter das Füllgefäfs par excellence.

Der Eimer ist spezifisch ägyptischen Ursprungs, mit ihm wurde das Wasser aus dem Nilbette geschöpft oder heraufgezogen, daher die Tropfenform mit dem schwersten Teil nach unten. Zwei solcher Eimer wurden an einem Joch getragen, wobei die Schlauchform das Ausschütten verhüten half (Taf. 192. 1—4). Der assyrische Eimer ähnelt dem griechischen Rhyton insofern, als er am unteren Ende in eine Löwenmaske zu endigen pflegt, auf welcher der schlauchartige Hals ansetzt (192. 6). Im gräko-italischen Stile finden sich fufslose Eimer von umgekehrter Eiform (192. 10), aber häufig auch solche mit Ringfufs (192. 7. 8. 9 und 11). Statt eines Bügelhenkels treten auch wohl deren zwei auf (192. 7 und 9).

Die kirchliche Kunst des Mittelalters gestaltet transportable Weihwasserbecken in der Form des Eimers und ändert dieselbe in ihrem Sinne (192. 13. 14). Hin und wieder erhält der Eimer eine Ausgufsschnaube oder röhrenförmige Dille (192. 15).

Der Trichter hat im allgemeinen die Form des umgekehrten Kegels mit oder ohne Röhrenfortsatz und erhält einen senkrechten Henkel (192. 20. 21), einen Bügelhenkel (192. 19) oder zwei horizontale Henkel (192. 18). Eine besondere Form des Trichters bilden die Gefäfse zum Besprengen des Bodens. Ein interessantes, hierher gehöriges Gefäfs ist in Fig. 19 dargestellt; das Loch am oberen Teile hat den Zweck, durch Öffnen oder Schliefsen desselben mit dem Finger das Wasser durchzulassen oder durch Aufheben des Luftdruckes das Ausfliefsen zu unterbrechen.

Als Herstellungsmaterial für Eimer und Trichter figuriert in der Regel das widerstandsfähigere Metall, seltener Thon, Glas etc.

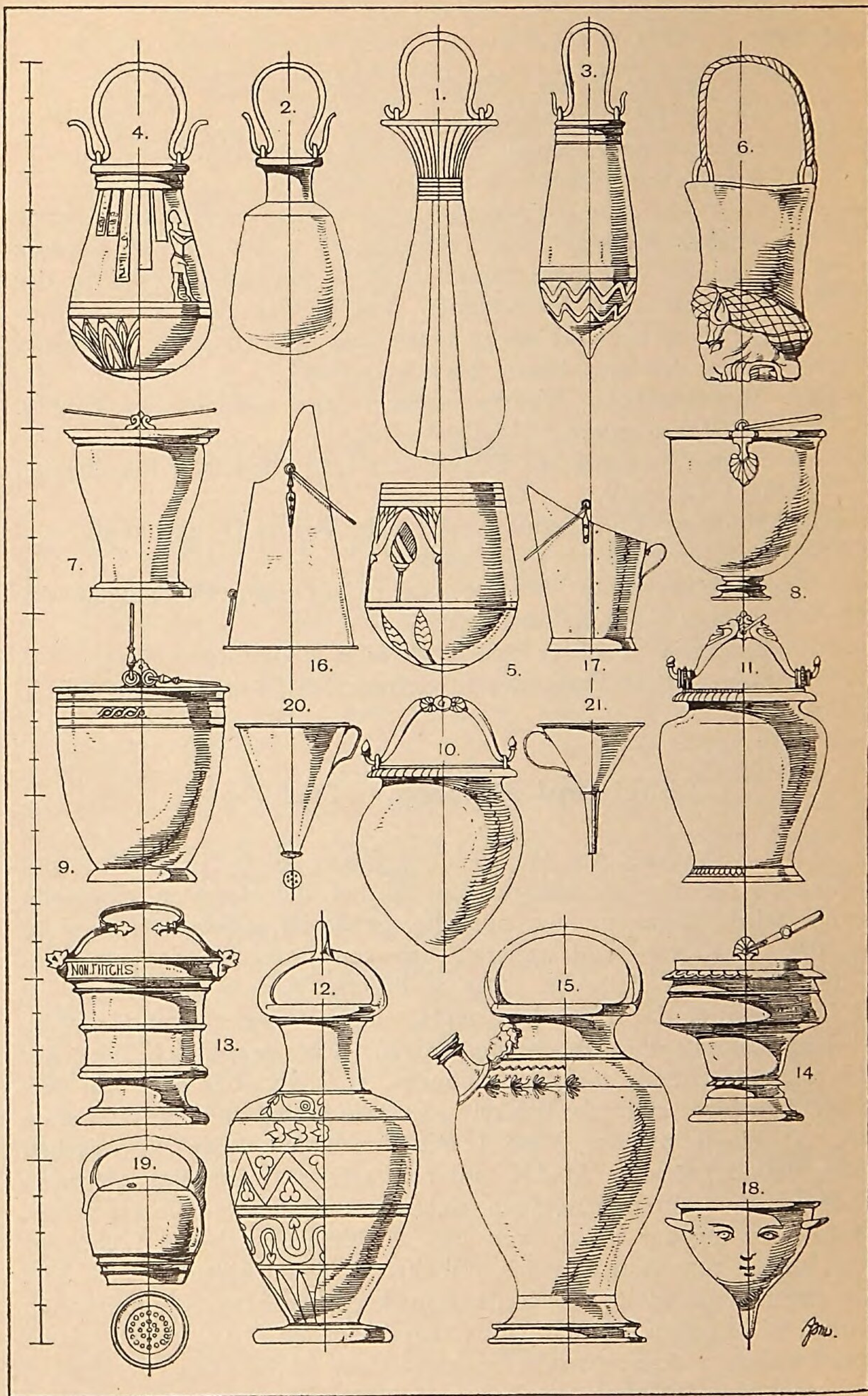
Tafel 192.

1. Ägyptischer Eimer. Theben. Zeit Thutmes III.
2—4. Ägyptische Bronzeeimer.
5. Eimerähnliches ägyptisches Gefäſs ohne Henkel.
6. Assyrischer Eimer mit Strickhenkel.
7—11. Gräko-italische (etruskische) Bronzeeimer verschiedener Form.
12. Antikes Eimergefäſs mit Bügelhenkel. Roter Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe. (Die in der obersten Zone auftretenden Augenbilder sind in der griechischen Keramik nicht selten und werden als Schutzmittel gegen den sog. bösen Blick gedeutet.)
13—14. Mittelalterliche Weihwassereimer aus getriebenem Kupfer. 15. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
15. Modern-italienisches Eimergefäſs aus Thon, mit Bügelhenkel und Dillenröhre. (Gropius.)
16—17. Moderne Kohleneimer aus Blech, vierkantig und rund.
18. Antiker Trichter aus Thon.
19. Mittelalterlicher Trichter aus Thon zum Besprengen des Bodens. (Viollet-le-Duc.)
20. Moderner Trichter aus Blech zum Bodenbesprengen.
21. Gewöhnliche Form des modernen Einfülltrichters aus Blech.

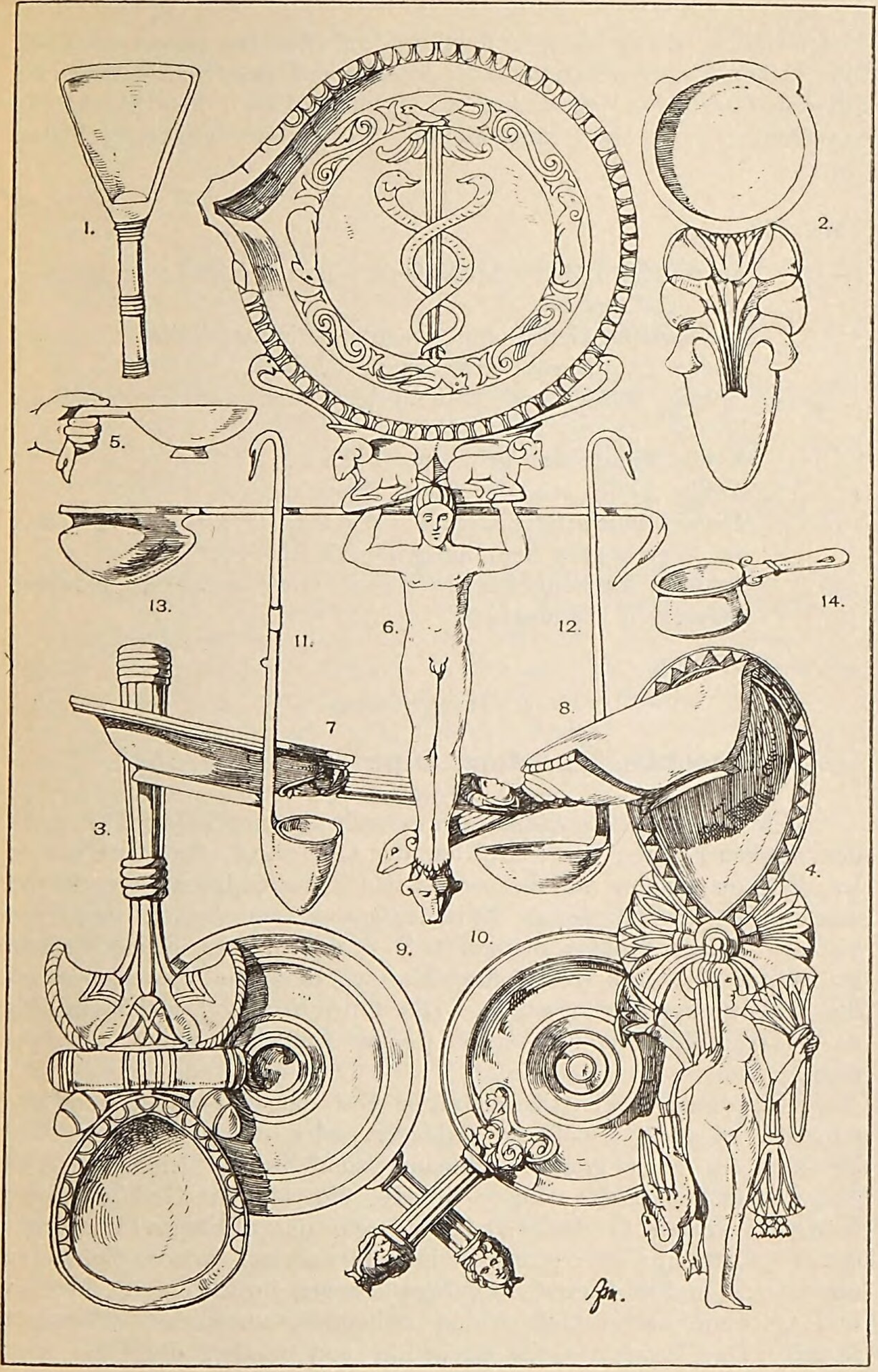
Löffel und Pateren. (Tafel 193.)

Eine besondere Art von Schöpfgefäſsen sind die Löffel und Pateren. Da der eigentliche Eſslöffel bei den Geräten eingereiht werden wird, kommen hier nur die gröſseren löffelartigen Gefäſse und die zu Kultus- und anderen Zwecken benutzten Pateren (gestielte Schalen) in Betracht. Das natürliche Vorbild des Löffels ist die hohle Hand, daher die kreisrunde, elliptische oder eirunde (ovale) Schalengestaltung mit angesetztem Griff. Für gewöhnlich liegt der letztere in der Ebene des Ausguſsrandes, er kann aber auch mit derselben beliebige stumpfe Winkel oder wie beim antiken Simpulum (193. 11) einen rechten Winkel mit ihr bilden. Die ägyptischen Löffel, die in gröſserer Anzahl und reichartiger Ausstattung gefunden werden, zeigen öfters einen um einen Stift drehbaren Deckel (vergl. die Ansätze an der Schale von Fig. 2); damit wird der Löffel zur Dose, resp. zum Vorratsgefäſs. Während beim eigentlichen Löffel von einem Fuſs nicht die Rede sein kann, erhalten die gestielten Pateren nicht selten einen Ringfuſs zum Aufstellen (193. 7—8). Auch eine besondere Ausguſsschnaube kann dem Löffel resp. der Patere zugegeben werden (193. 6).

In der Regel bleibt die Schale unverziert oder erhält durch



Eimer und Trichter.



Löffel und Pateren.

Eingravierung einen leichten Schmuck auf der Innenseite (193. 6). Die Dekoration beschränkt sich zumeist auf den Schalenrand und auf den Griff oder dessen Ansatz mit der Schale. Das Material ist vornehmlich Holz, Bein und Metall. Die Gröfse variiert nach dem Zwecke.

Tafel 193.

1—4. Ägyptische Löffel von einfacher und reicherer Ausstattung, zum Teil bemalt.
5. Löffelartiges Gefäfs von einem assyrischen Relief.
6. Antike Patera aus Bronze, mit Schnaube.
7. 9. 10. Seiten-, Ober- und Unteransicht einer antiken Patera aus Bronze.
8. Antike Patera aus gebranntem Thon.
11—12. Antike Löffel von der Form Simpulum.
13. Antikes löffelartiges Gefäfs. Wie Fig. 12 aus Bronze und in den Vereinigten Sammlungen in Karlsruhe.
14. Antikes Küchengefäfs in Form einer gestielten Schüssel. (Ménard et Sauvageot.)

c. Gufsgefäfse.

Prochus, Önochoe, Olpe etc. (Tafel 194.)

Wir beginnen die Reihe der verschiedenen Gufsgefäfse mit den antiken Formen des Prochus, der Önochoe, der Olpe u. s. w. Da die Nomenklatur auf diesem Gebiete keine endgiltig geregelte ist, werden die verschiedenen Zwischenformen am besten ungenannt bleiben. Diese Gefäfse dienten teils profanen, teils Kultuszwecken. So ist der Prochus das Opfergefäfs, aus dem die Weinspende auf die Patera ausgegossen wurde. Die Önochoe soll als Weingefäfs zu profanen Zwecken und die Olpe zur Aufnahme von Öl etc. gedient haben.

Gemeinsam haben diese Gefäfse das, dafs der Ausgufsrand geschweift, einseitig kanalartig verlängert oder durch seitliches Einklemmen zu einer grofsen Schnaube zum Zwecke leichteren Ausgiefsens umgewandelt wird. Gerade die älteren Gefäfse dieser Kategorie zeigen in dieser Befreiung von der alleinigen Benutzung der Töpferscheibe eine grofse Kühnheit, während spätere Zeiten zu einfacheren und schöneren Ausgufsgestaltungen zurückkehren. Prochus und Önochoe haben meist einen stehenden, umgekehrt eiförmigen Bauch. Der Prochus weist auch hin und wieder, die Olpe stets einen kuchen- oder schlauchförmigen Bau auf. Der senkrechte Henkel wird über das Gefäfs erhöht und setzt in kühnem Schwunge

auf der dem Ausgufsrand entgegengesetzten Seite an. Der Fufs ist meist ein Ringfufs. Als Material kommen Thon und Bronze in Anwendung. Prochus und Önochoe sind durchschnittlich gröfsere Gefäfse, während die Olpe von kleinerem Umfange ist.

Tafel 194.

1. Griechischer Prochus von archaïscher Form und Verzierungsweise; bemalter Thon.
2. Griechischer Prochus, dem geometrischen Stile angehörend; schwarz bemalter, roter Thon.
3. Griechisches (cyprisches) Gufsgefäfs geometrischen Stils; gelber Thon, braun bemalt. Vasensammlung in München. (Lau.)
4. Griechische Önochoe, asiatisierend, gelber bemalter Thon. (Semper.)
5. Kleines antikes Gufsgefäfs; gelber Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Kleines antikes Gufsgefäfs; schwarz bemalter Thon. Ornamente eingegraben. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

7—9. Griechische Gufsgefäfse aus bemaltem Thon.

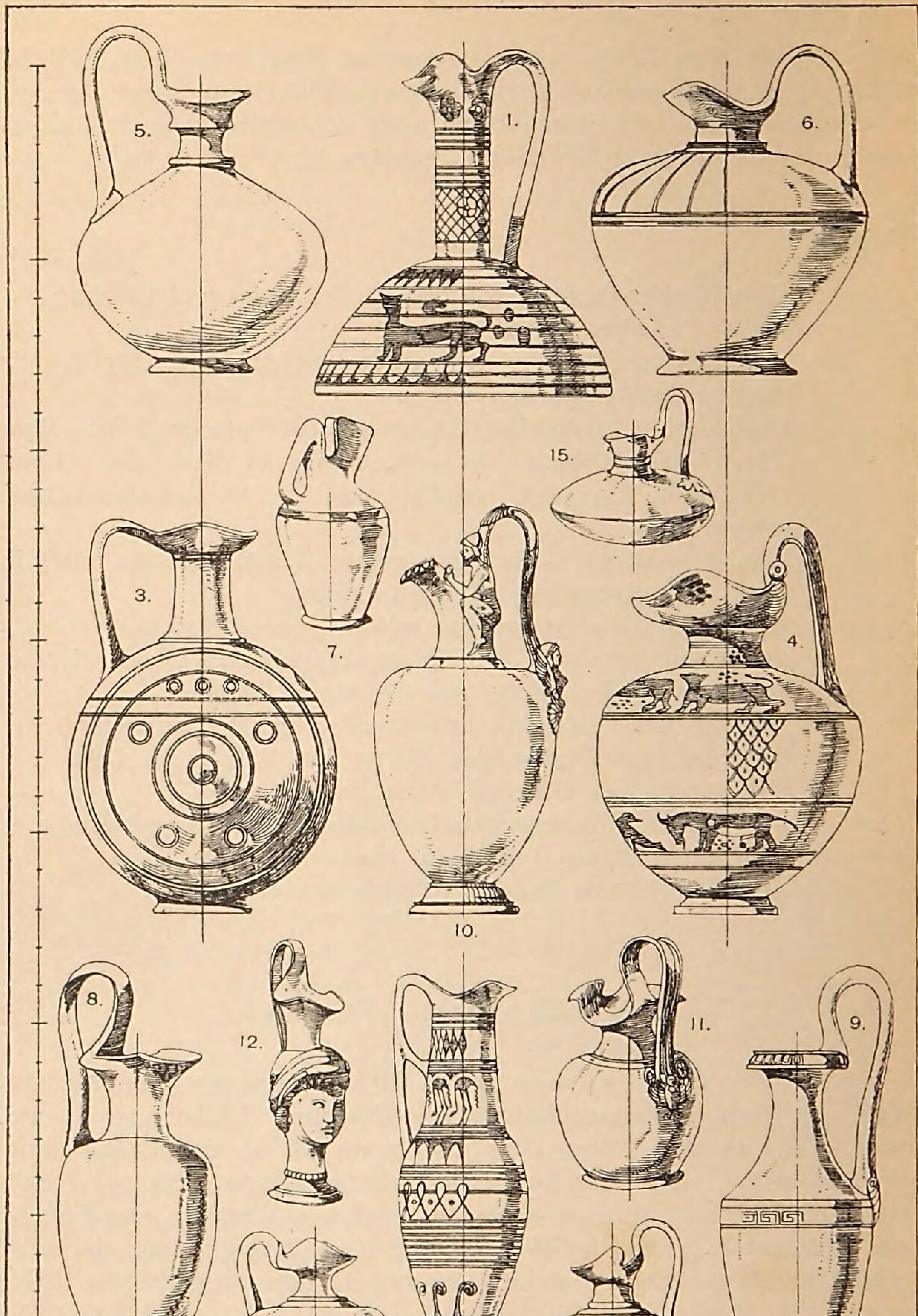
10. Griechisches Gufsgefäfs aus Bronze, von hervorragender Bedeutung. Im Besitze des Herrn von Pulszky in Pest.
11. Gräko-italisches Gufsgefäfs aus Bronze.
12. Prochus in Form eines weiblichen Kopfes. Römisches Museum.

13—14. Antike Olpen aus bemaltem Thon.

15. Antike Olpe aus Bronze. Römisches Museum.

Der Lekythos. (Taf. 195.)

Der oder die Lekythos ist ein kleines antikes Gufsgefäfs, das einerseits dem Toilettengebrauch als Öl- und Salbbehälter diente, andererseits in den Totenkultus aufgenommen, in die Gräber mitgegeben wurde. Die Form ist im allgemeinen langgestreckt, cylindrisch oder spindelförmig, seltener schlauch- und kugelförmig. Der Fufs ist ein einfacher Ringfufs, der Hals ist abgesetzt, lang und eng, der Ausgufsrand ist gerade verstärkt, eingebogen oder ausgebogen. Der senkrechte Henkel setzt über dem Gefäfsbauch an und steigt bis zum Ober-Ende des Halses empor. Nicht nur in bezug auf die Form, sondern auch auf die Ornamentation bilden diese hübschen Gefäfse besondere Gruppen. Die schlanken Formen sind die älteren, die kugeligen und gedrückten die späteren. Ein charakteristisches Ornament für den Lekythos sind aufrechte, gereihte Palmetten nach Fig. 1. Das Material ist Thon.



Prochus, Önochoe, Olpe etc.

Tafel 195.

1—3. Griechische Lekythen aus rotem Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
4—6. Griechische Lekythen aus rotem Thon, schwarz bemalt.
7. Griechischer Lekythos, schwarz und weifs bemalt, spätere Zeit.
8. Griechischer Lekythos attischen Stils.
9. Desgleichen.
10—12. Griechische Salbgefäfse aus rotem Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
13. Griechisches Salbgefäfs, roter Thon, schwarz und weifs bemalt. Vasensammlung in München. (Lau.)
14. Griechisches Salbgefäfs, sog. Aryballos. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
15. Griechischer Lekythos, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
16. Kuchenförmiges Salbgefäfs mit Bügelhenkel, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
17. Kleiner Lekythos aus spätgriechischer Zeit. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

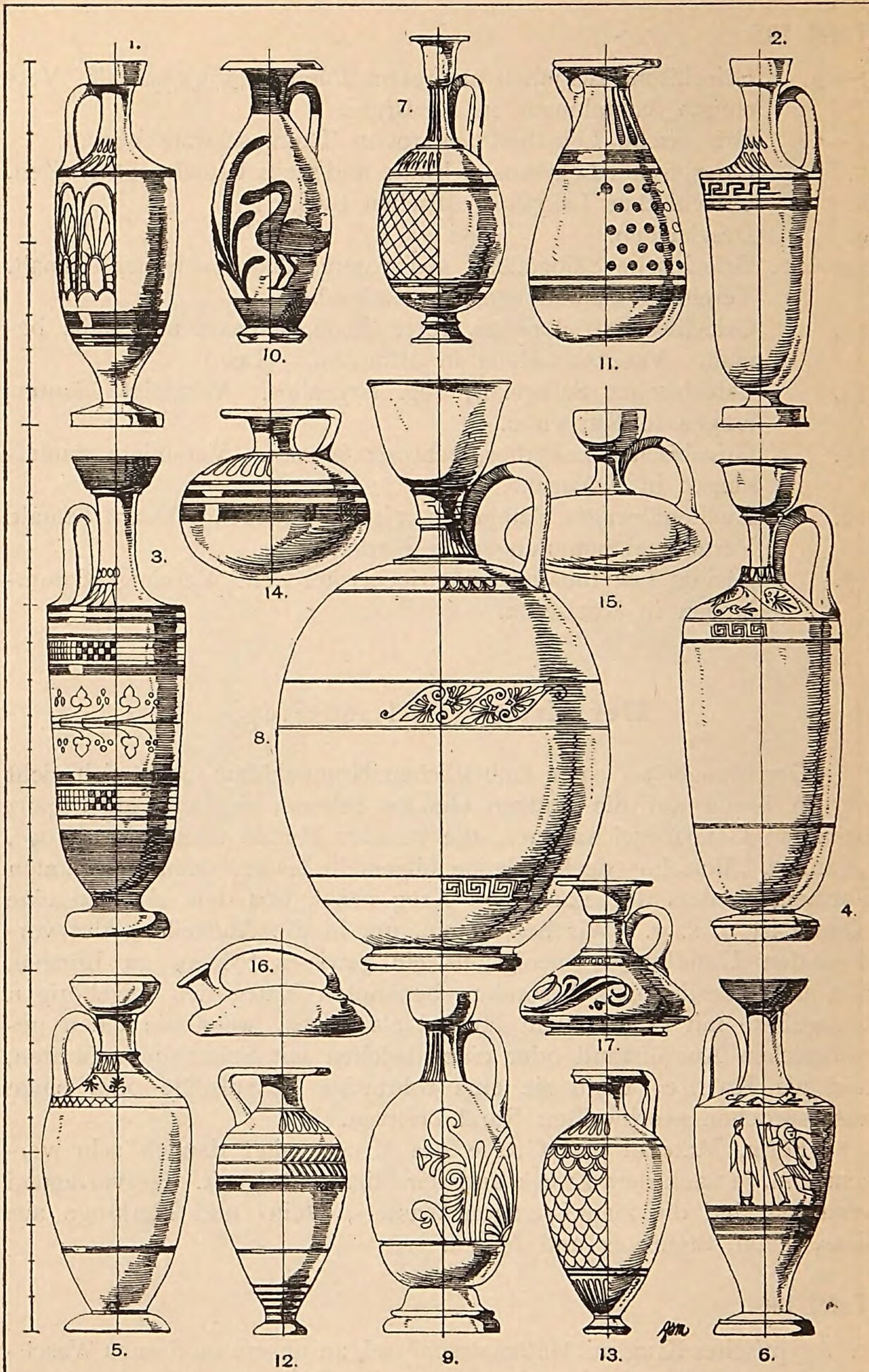
Der Krug. (Tafel 196—197.)

Der Mangel an einer einheitlichen Nomenklatur macht sich nicht nur in bezug auf die antiken Gefäfse geltend, sondern auch ganz bekannte Gefäfsbezeichnungen, die in aller Munde sind, wie „Krug“, „Kanne“, „Flasche“ decken keine allgemein festgesetzten bestimmten Formen, so dafs der eine einen Krug heifst, was dem anderen eine Kanne ist u. s. w. Wir bezeichnen, um in die Aufstellung des vorliegenden Handbuches wenigstens ein gewisses System zu bringen, alle, nicht bestimmten, besonders benannten Kategorien angehörigen Gufsgefäfse mit senkrechtem Henkel als Krug, wenn sie einen gewöhnlichen Ausgufsrand oder einen solchen mit Schnaube aufweisen, und als Kanne, wenn sie eine rohrartige Ausgufsdille oder einen ausgesprochen geschweiften Rand besitzen.

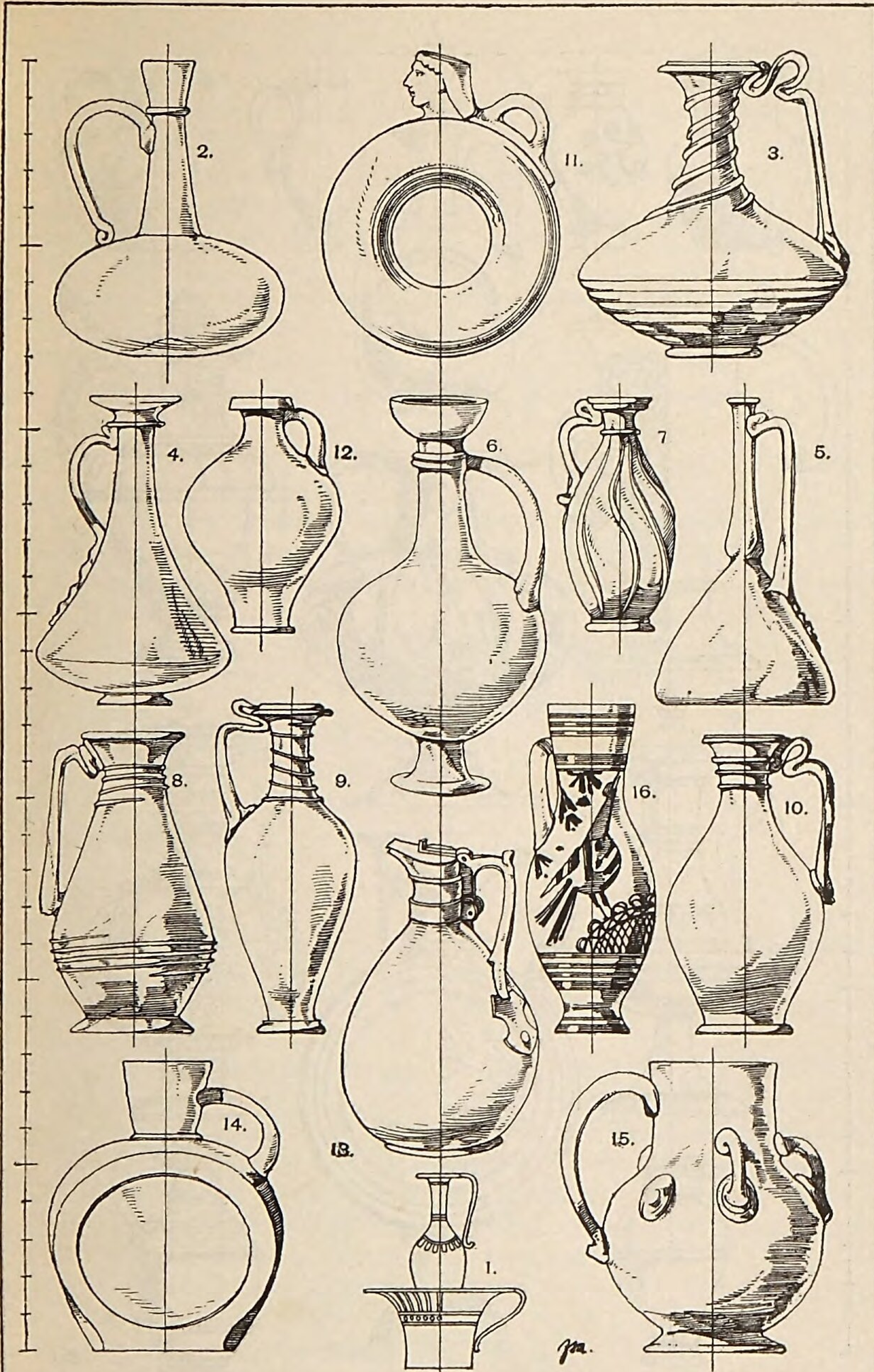
Form, Material und Gröfse des Kruges sind danach sehr verschieden, je nach dem Zweck und der Stilzugehörigkeit. Hervorragend vertreten sind die mannigfaltigen Wasser-, Wein- und Bierkrüge aus Glas, Thon, Steinzeug und Metall.

Tafel 196.

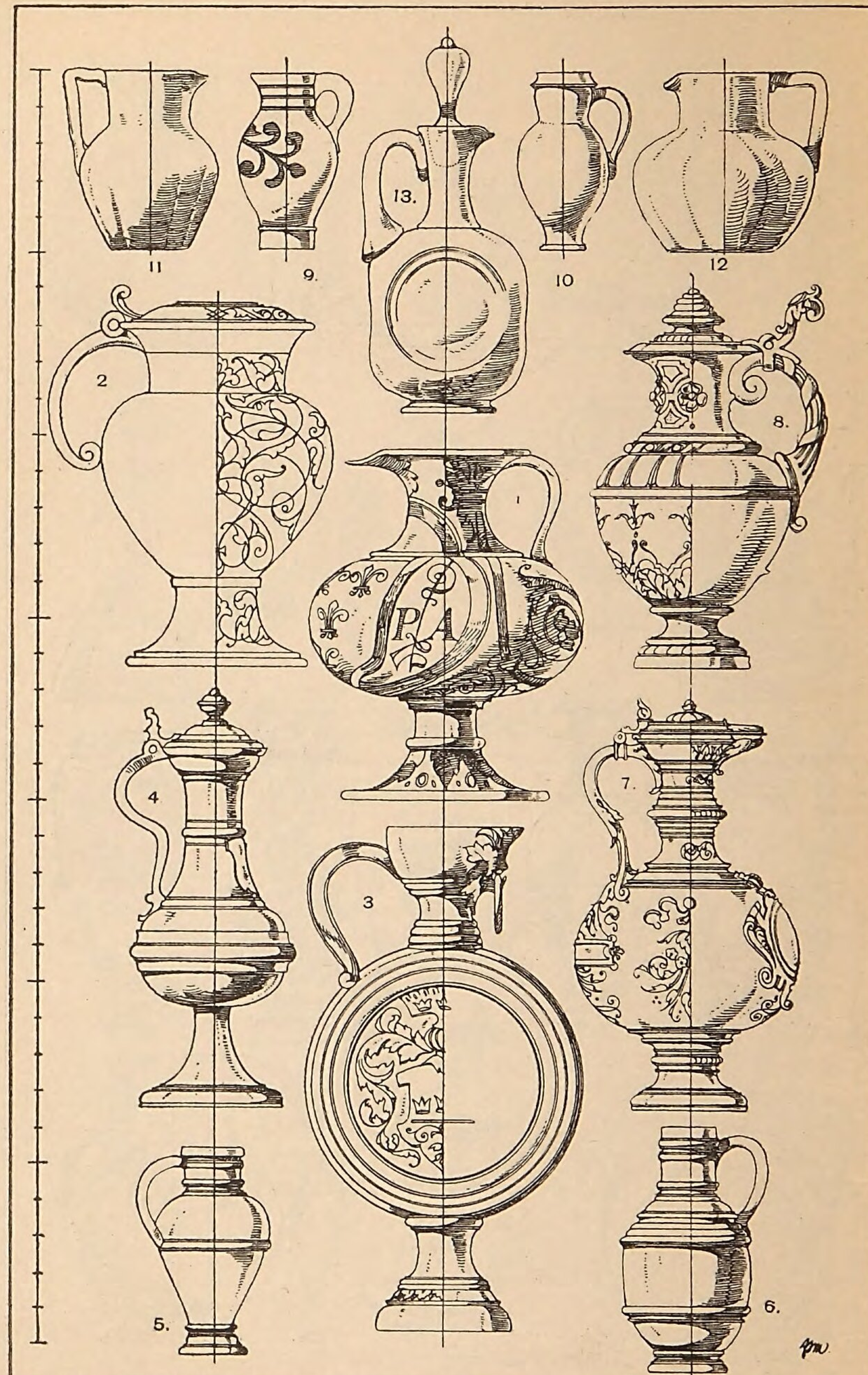
1. Ägyptischer Krug mit Untersatzschüssel, an unsere modernen Waschkrüge und Waschschüsseln erinnernd. (Ménard et Sauvageot.)
2. Antiker Krug aus irisiertem Glas. Germanisches Museum in Nürnberg.



Der Lekythos.



Der Krug.



Der Krug.

3. Antiker Glaskrug. Gefunden in Trouville-la-Rivière (Normandie). (Deville.)
4. Antiker Glaskrug. Gefunden bei Mainz. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Glaskrug aus einem römischen Grab, ausgegraben bei Bingerbrück. Altertumssammlung in Wiesbaden.
6. Antiker Krug aus blauem Glas. Louvre in Paris. (Deville.)
7. Wie 5.
8. Antiker Krug aus gelbgrünem Glas. Germanisches Museum in Nürnberg.
9. Wie 4.
10. Antiker Glaskrug, gefunden in Rouen. Museum in Rouen. 3. Jahrh. nach Chr. (Deville.)
11. Antiker Ring- oder Wurstkrug aus unbemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
12. Römisch-alemannischer Krug aus rotem Thon, gefunden in Käferthal bei Mannheim. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
13. Antiker (?) Deckelkrug aus Bronze, gefunden bei Saumur. (Ménard et Sauvageot.)
14. Altamerikanischer Krug aus grauem Thon. Aus der Zeit der Inkas, ausgegraben bei Trujillo in Peru. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe. (Das runde Feld des Bauches trägt einen phantastischen, figürlichen Schmuck.)
15. Altdeutscher Krug aus böhmischem Glas.
16. Modern-ungarischer Krug aus glasiertem Thon. Landesgewerbehalle Karlsruhe.

Tafel 197.

1. Farbig-glasierter Faience-Krug. Italienische Renaissance. 16. Jahrh. Die blauen Lilien auf Goldgrund bilden das Wappen Julius III. (Alexander Farnese.) Museum Cluny. Paris. (L'art pour tous.)
2. Entwurf zu einem Krug von Hans Holbein. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. (Hirth, Formenschatz.)
3. Altdeutscher Krug aus Steinzeug, mit scheibenförmigem Bauch.
4. Zinnkrug, deutsche Renaissance. (Hirth, Formenschatz.)

5—6. Altdeutsche Steinkrüge. Ornamentik weggelassen.

7. Moderner Steinzeugkrug mit Zinndeckel. Entworfen von Dr. Kachel für den Fürsten von Neuwied.
8. Moderner Majolikakrug. Entworfen an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe.

9—10. Kleine moderne Krüge aus Steinzeug.

11—12. Moderne Krüge aus grünem und blauem Glas.

Die Kanne. (Tafel 198.)

Wie bereits erwähnt, belegen wir mit dem Namen Kanne die einhenkeligen Gufsgefäfse, welche mit einem Ausgufsrohr oder einem ausgesprochen geschweiften Rand versehen sind. Auch hier sind Material, Gröfse und Form sehr mannigfaltig. Bestimmte Kategorien bilden die Prunkkannen aus Metall, wie sie zur Zeit der italienischen Renaissance in Gebrauch kamen (Taf. 198. 1), die orientalischen Metallkannen, die Venetianer Glaskännchen, die Milch-, Kaffee- und Theekannen, die Giefskannen u. a. m. Wo eine Ausgufsdille vorhanden, steht dieselbe am unteren Ende des Bauches, in mittlerer Höhe, seltener weiter oben an und reicht etwa bis zur Höhe des Ausgufsrandes. Das Ausgufsrohr pflegt nach oben hin sich zu verengen und schliefst häufig mit einer Maske als Ausgufs oder einem erweiterten Mundstück, bei der Giefskanne mit einer Schaufel oder Brause. Der Henkel ist ein senkrechter oder ein Bügelhenkel. Eine merkwürdige Form ist der seitwärts angebrachte Griff (Taf. 198. 9), wie ihn die moderne Kaffeekanne für Wirtschaften aufweist. Die Kanne erhält sehr häufig einen Deckel.

Tafel 198.

1. Metallprunkkanne. Italienische Renaissance. Handzeichnung von Polidoro Caravaggio in den Uffizien in Florenz.
2. Emaillierte Metallkanne. Japanisch. Louvre in Paris. (L'art pour tous.) Die reiche Ornamentation ist weggelassen.
3. Arabische Metallkanne. 16. Jahrhundert. Museum Cluny, Paris. (L'art pour tous.)

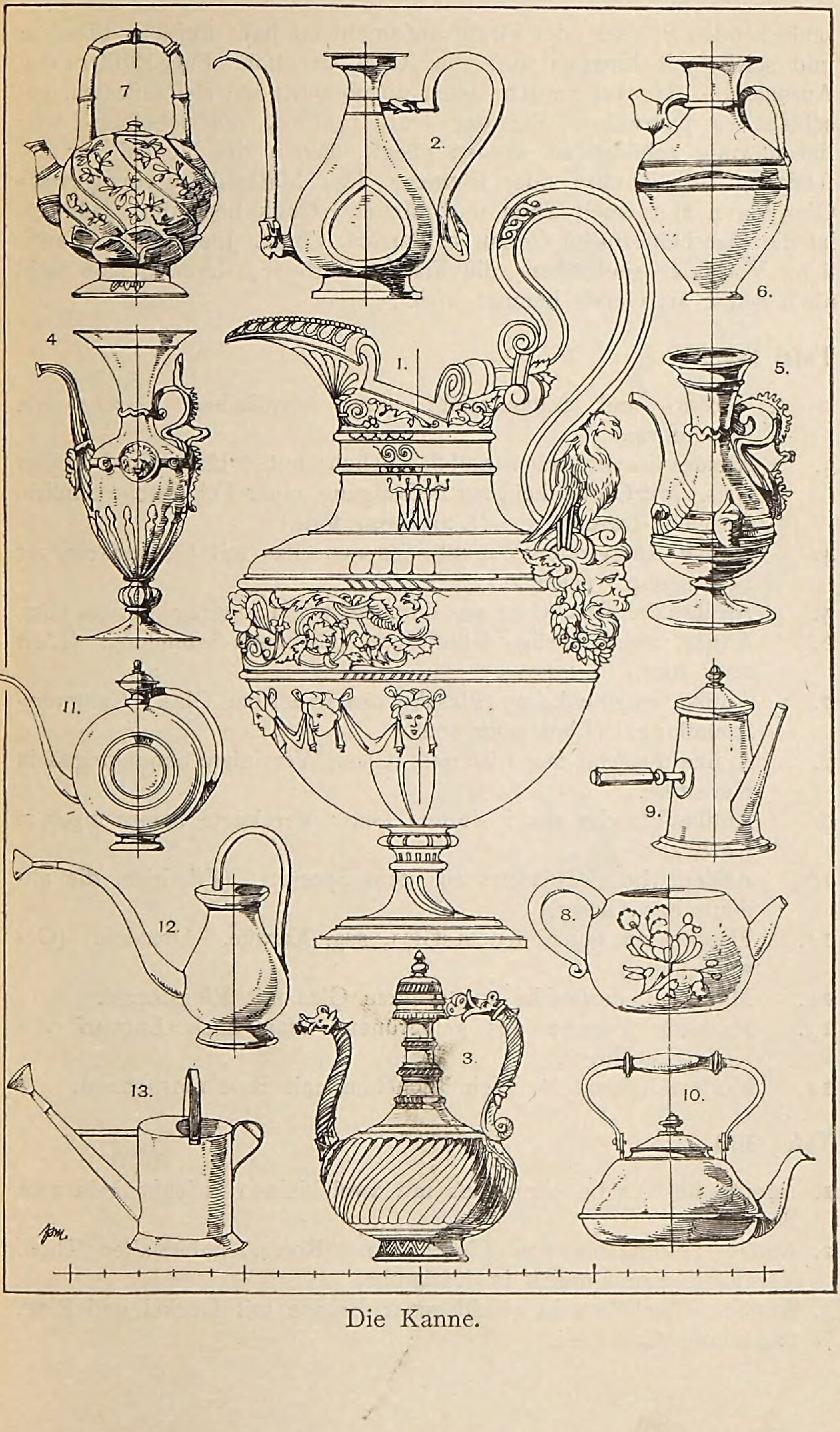
4—5. Venetianische Glaskännchen aus dem 16. Jahrhundert. (Hirth und L'art pour tous.)

6. Modern-orientalische Kanne aus unglasiertem Thon. Aus Jerusalem. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Orientalische Theekanne aus bemaltem Porzellan.
8. Milchkännchen aus bemalter Faience. 18. Jahrhundert. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Moderne Kaffeekanne für den Wirtschaftsgebrauch; Metall mit Holzgriff.
10. Moderner Theekessel aus Metall; Bügelhenkel mit Holzgriff.

11—13. Moderne Giefskannen aus Blech.

Die Flasche. (Tafel 199—200.)

Die Flasche hat einen kugeligen, gestreckten oder schlauchförmigen Bauch, einen langgestreckten engen Hals, der sich nach oben meist trichterförmig erweitert und unter Umständen einen ver-



Die Kanne.

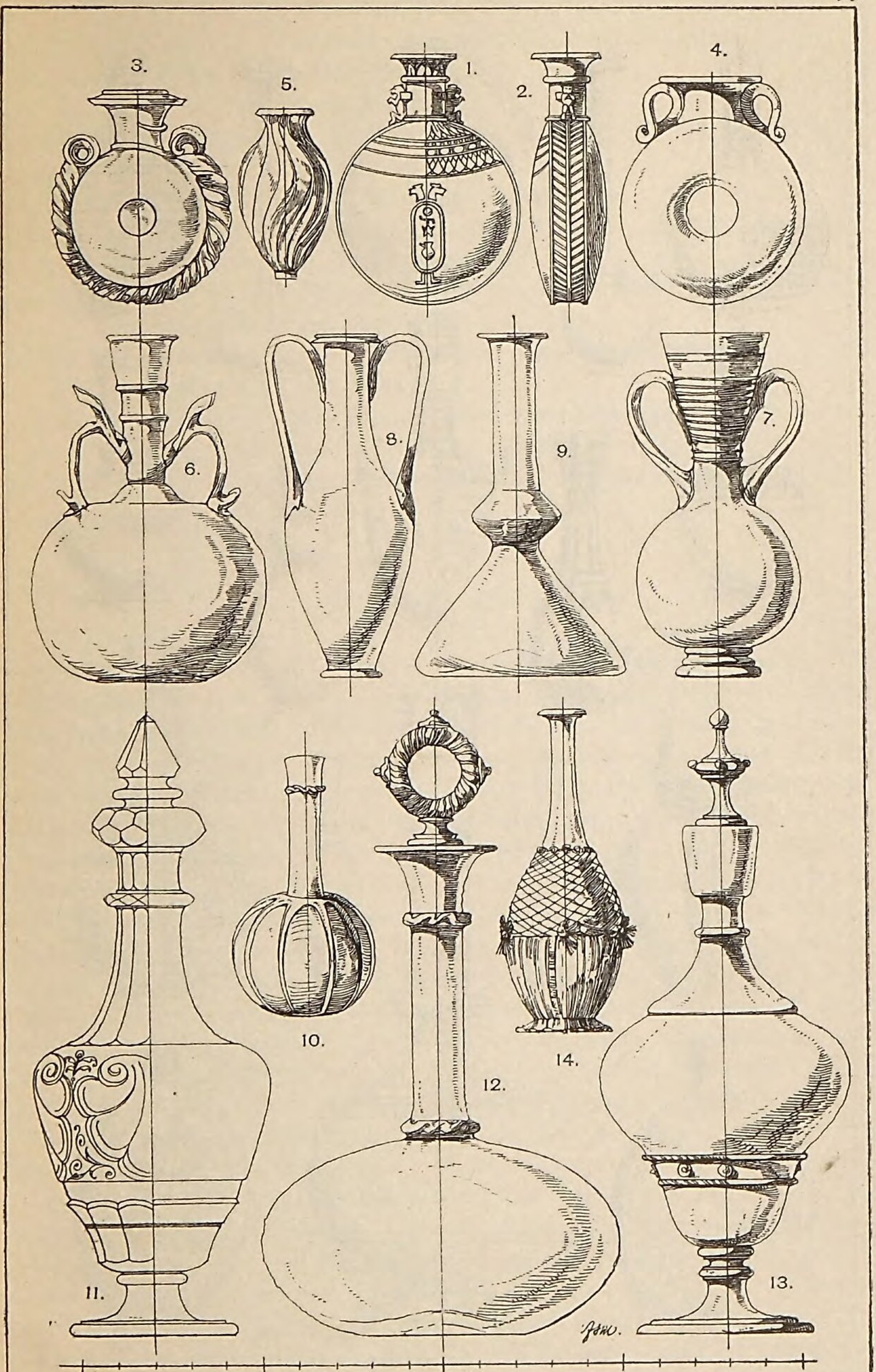
schliefsenden Stöpsel oder Pfropf aufzunehmen hat. Fufslose Flaschen und solche mit Ringfufs sind die Regel, der hohe Fufs zählt zu den Ausnahmen. Henkel werden selten angebracht; wo sie auftreten, geschieht es paarweise. Bei der Feldflasche, die scheiben- oder linsenförmig gebildet zu werden pflegt, dienen die Henkel zur Befestigung der Schnüre oder Riemen. Das Material ist vorzugsweise Glas, dann aber auch Thon und Metall. Ganz besonders kultiviert ist die Flaschenform im Orient, in Persien, China, Japan etc. Natürliche Vorbilder sind öfters die Flaschenkürbisse, deren Schale wohl auch selbst als Gefäfs benutzt wird.

Tafel 199.

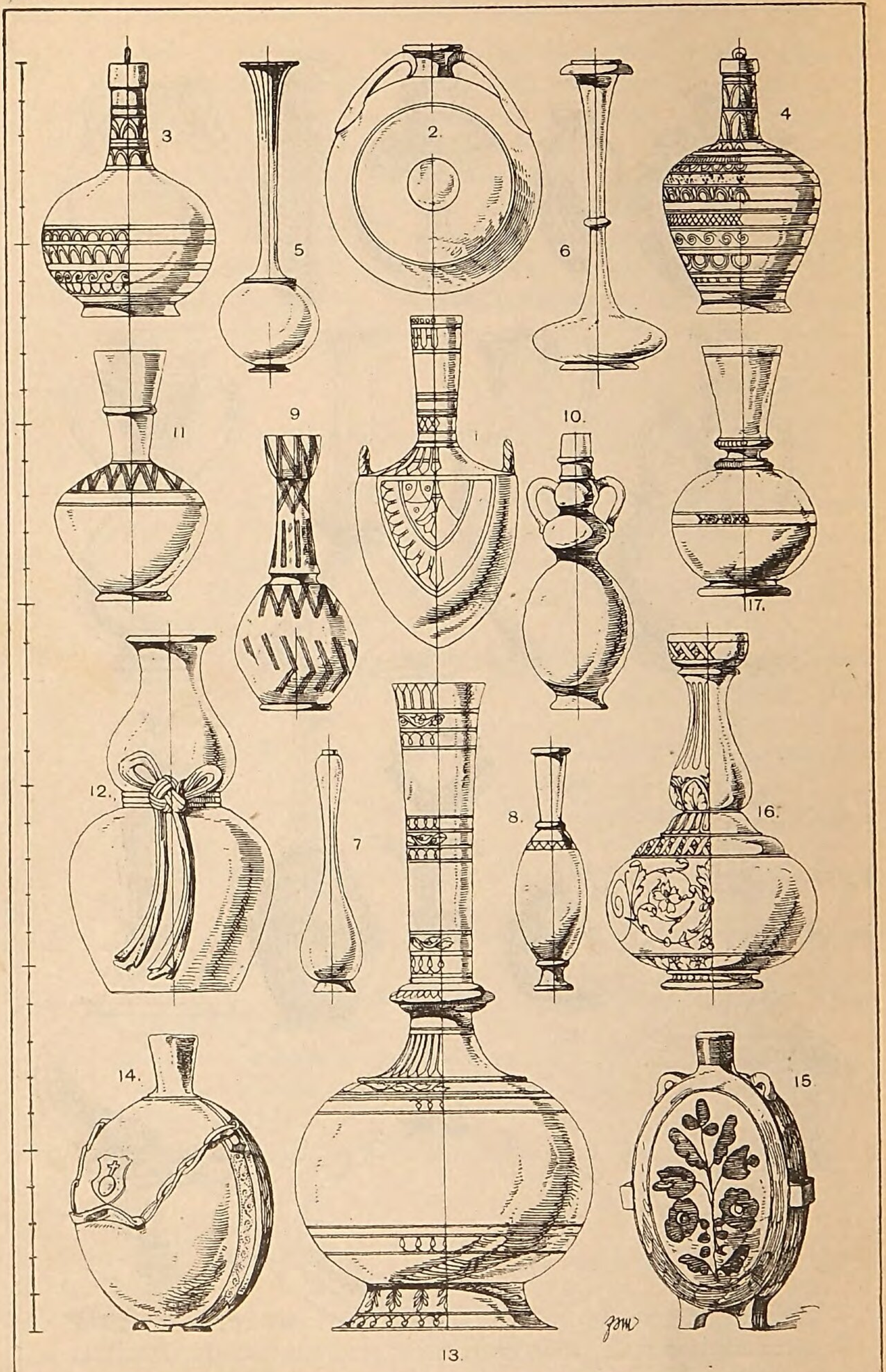
1—2. Vorder- und Seitenansicht einer ägyptischen Flasche von Linsenform.
3. Kleines linsenförmiges Salbfläschchen; antik, blaues und weifses Glas. Mit Ohrhenkeln zur Befestigung, einer Feldflasche ähnlich. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
4. Antike Ring- oder Wurstflasche aus Glas mit Ohrhenkeln zur Befestigung. (Deville.)
5. Antikes Salbfläschchen aus durchsichtigem, smaragdgrünem Glas.
6. Antike, zweihenkelige Glasflasche. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
7. Antike, zweihenkelige Flasche aus irisiertem Glas. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
8. Antike Flasche aus irisiertem Glas. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Antike Flasche aus irisiertem Glas. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
10. Altdeutsche Glasflasche aus dem Spessart. (Friedrich, die altdeutschen Gläser.)
11. Flasche aus geschliffenem Glas, sog. Karaffe. Dresden. (Gewerbehalle.)
12. Moderne Glasflasche aus grünem Glas mit Ringstöpsel.
13. Moderne Flasche aus gelbgrünem Glas nach Entwurf von Keller-Leuzinger.
14. Modern-italienische Weinfläschchen, mit Bast umsponnen.

Tafel 200.

1. Ägyptische Flasche ohne Fufs mit zwei kleinen Strickhenkeln zum Befestigen.
2. Antike Feldflasche von Linsenform. Roter, unbemalter Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Antikes Fläschchen in geschlagener Bronze mit Deckel und Ring. Sammlung Castellani.



Die Flasche.



Die Flasche.

4. Desgleichen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5—7. Japanische Bronzeflaschen.
8. Persische Flasche aus Thon.
9—11. Modern-ägyptische Flaschen aus unglasiertem grauem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
12. Chinesische Flasche aus blauem Porzellan. (Lièvre.)
13. Persische Flasche aus tauschiertem Metall. (L'art pour tous.) Verzierungen zum Teil weggelassen.
14. Feldflasche aus Schmiedeisen, 25 Liter haltend. 15. Jahrh. Museum Cluny in Paris.
15. Modern-ungarische Feldflasche aus bunt-glasiertem Thon. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
16. Majolikaflasche mit bunter, plastischer Ornamentik. Modern-englisches Fabrikat. Landesgewerbehalle Karlsruhe.
17. Modern-französische Blumenvase in Flaschenform. Grün-glasierter Thon.

d. Trinkgefäſse.

Die Tafeln 201—210 sind den Trinkgefäſsen gewidmet. Die Trinkgefäſse sind so alt wie das Trinken selbst und finden sich demgemäſs in allen Stilen. Ihre Arten und Formen sind unendlich zahlreich und mannigfaltig, was insbesondere von der Antike, dem Mittelalter und der Renaissance gilt. Semper sagt in dieser Beziehung: „Athenäus gibt uns die Namen mit Beschreibung von mehr als hundert Trinkgefäſsen und noch dazu berücksichtigt er nur solche aus edlen Metallen, die schon lange vor ihm bei den Griechen die irdenen Gefäſse verdrängt hatten. Dieselbe Mannigfaltigkeit herrschte in den Trinkgefäſsen des Mittelalters, und obschon sich unsere gegenwärtige Armut jenem Reichtum der Erfindung gegenüber auch in diesem Falle bestätigt, würde dennoch eine Aufzählung der verschiedenen Formen und Arten jetzt üblicher Trinkgeschirre ziemlich umfangreich ausfallen und wohl um so schwieriger sein, je weniger in der neuen Zeit an dem Typischen gewisser Formen festgehalten wird, oder vielmehr, je mehr uns aller Begriff von dem, was Typus ist, verloren ging. — Der Einfluſs stofflicher Momente, auſserdem noch Willkür, Kaprice und spielendes Durcheinandermischen der Formen sind auf keinem mehr als auf diesem Gebiete der Gefäſskunst vorherrschend, und so muſs jeder Versuch, die Trinkgefäſse zu klassifizieren und in ihren Unterarten, wo sie bestanden und zum Teil noch bestehen, aufzuzählen, von geringem Erfolg bleiben. Doch nimmt man ein Absehen von den Spielarten und den mehr durch stoffliche Einflüsse, durch Mode und Kaprice veranlaſsten als aus der Bestimmung hervorgegangenen Anomalien unter den Formen der Trinkgeschirre, so

finden sich Unterscheidungen, die wir in bezug auf Gefäſsformen im allgemeinen aufgestellt haben, auch auf sie im speziellen anwendbar. Sie bilden gewissermaſsen Reduktionen aller Gefäſsarten mit gewissen, nur ihnen eigenen und von ihrer Bestimmung abhängigen Sonderheiten.“

Wenn wir es trotzdem versuchen, ein gewisses System in die Vielseitigkeit der Trinkgeschirre zu bringen, so klassifizieren wir zum Teil nach der Stilzugehörigkeit und bringen ein Blatt mit den gebräuchlichsten antiken Formen, ein anderes mit spezifisch altdeutschen und ein weiteres mit den Trinkgläsern unserer modernen Zeit; zum Teil stellen wir bestimmte Gruppen, die sich aus einer einheitlichen Grundform oder aus einem gemeinsamen Zweck bilden, blattweise zusammen, gleichgiltig, ob dieselben einer bestimmten Periode angehören oder durch verschiedene Stile hindurchgreifen. Hierher gehören das Trinkhorn oder Rhyton, der Becher, der Kelch, der Pokal, der Römer, der Bierkrug und der Humpen.

Kylix, Kantharos etc. (Tafel 201.)

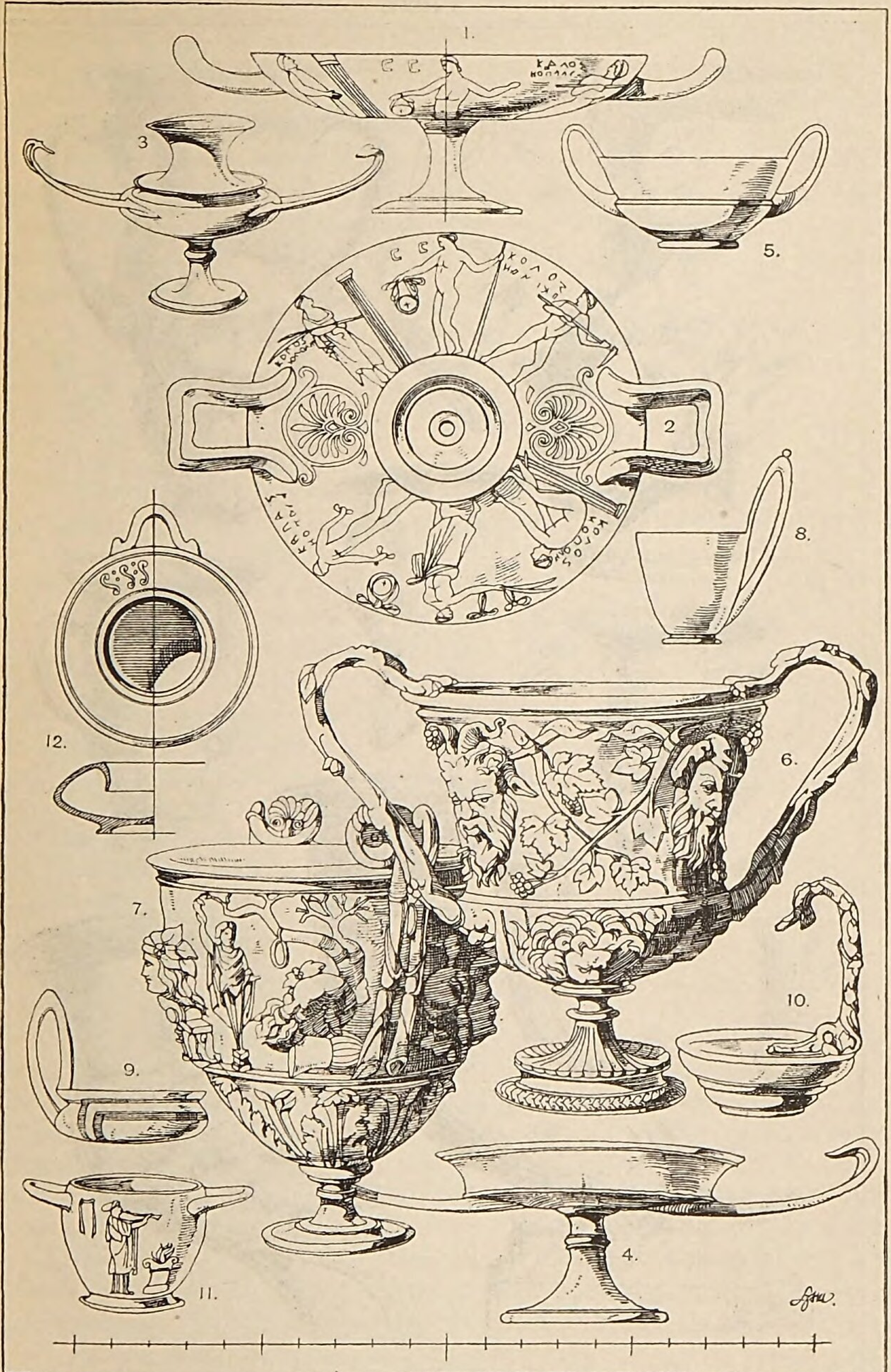
Irdene Trinkgeschirre und solche aus Edelmetall spielten in der Antike wenn nicht die einzige, so doch die Hauptrolle, während das zu anderen Zwecken herbeigezogene Glas zur Bildung von Trinkgefäſsen offenbar nur vereinzelte Anwendung fand.

Eine allgemein übliche Form ist die der zweihenkligen Schale mit mehr oder minder hohem Fuſs, die Kylix (sowohl was die Form, als den Wortlaut anbelangt, leiten sich von Kylix das spätere calix und unser Kelch her). Im Material des Thons ist die Kylix eine einfache flache Schale, unten verziert, wohl auch mit einem Bilde im Fond der Innenseite, mit zwei horizontalen Henkeln (Taf. 201. 1—2). Im Metall gewinnt die Form gröſseren Reichtum, die Henkel werden langgestreckt und erhalten einen kühnen Schwung (Taf. 201. 3—4).

Der Kantharos hat die Grundform der tiefen Schale oder des Kraters und zeigt zwei senkrechte Henkel. Die Verzierung erfolgt nur auſsen; die Einfachheit im Thonmaterial (Taf. 201. 5) geht bei Verwendung von Metall auch hier in Reichtum über (Taf. 201. 6—7). Bacchische Attribute, die Rebe, der Epheu, der Thyrsusstab, Masken etc., sind der konventionelle Schmuck.

Der Kyathos, Schöpf- und Trinkgefäſs zugleich, ist die Schale mit dem senkrecht in die Höhe gezogenen einen Henkel, an dessen Stelle wohl auch ein stabförmiger Griff tritt, wodurch das Gefäſs gewissermaſsen zum Löffel wird (Taf. 192. 8, 9, 10).

Der Skyphos ist die Schale mit zwei horizontalen Henkeln (Taf. 201. 11); der Kothon (Taf. 201. 12) ist das Trinkgeschirr im Felde, „ein Gefäſs mit breiter, nach innen umgekrempter Mündung,



Kylix, Kantharos etc.



Das Rhyton.

woraus sich nur trinken liefs, wenn man den Nacken weit zurückbog; aber es war bequem zum Schöpfen aus Bächen und der zurückgekrempte Rand fing das Unreine im Wasser auf, so dafs es sowohl beim Schöpfen wie beim Trinken zurückblieb". (Semper.)

Es liefsen sich noch weiter anführen der Deinos, das Trinkgefäfs des Herakles, eine eiförmige fufs- und henkellose Schale, das von Homer erwähnte Amphikypellon, ein Doppelbecher, der Kalathos u. a. Die ausgewählten Beispiele mögen jedoch genügen.

Tafel 201.

1. Seitenansicht einer antiken Kylix aus bemaltem Thon. Museum in Neapel.
2. Unteransicht desselben Gefäfses.
3. Griechische Kylix aus Erz. Gefunden in einem Sarge zu Cephalonien. (Stackelberg.)
4. Griechische Kylix aus Erz, gefunden in Ithaka.
5. Antiker Kantharos aus schwarzbemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Antiker Kantharos, in Silber getrieben. Zum Hildesheimer Silberfund gehörig. Jetzt im Berliner Museum.
7. Antiker Kantharos aus getriebenem Silber, gefunden zu Berthouville bei Bernay 1830. Bibliothèque nationale in Paris.
8. Antiker Kyathos aus schwarz bemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Antiker Kyathos aus bemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
10. Antiker Kyathos aus Metall. (Ménard et Sauvageot.)
11. Antiker Skyphos aus bemaltem Thon.
12. Antiker Kothon aus bemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Das Rhyton. (Tafel 202.)

Die ursprüngliche Sitte, Tierhörner als Gefäfse zu benutzen, führte zur Bildung des Trinkhorns. Nicht nur die Antike hat in dem Rhyton eine spezielle Art dieser Gefäfse geschaffen; auch im Mittelalter, heute noch in England und bei unseren deutschen Sänger- und Turnfahrten sind Trinkhörner eine stereotype Erscheinung. In Anbetracht der vielgestaltigen und oft komplizierten Ausstattung der letzteren beschränken wir uns auf die Vorführung antiker Beispiele.

Das Rhyton erhält die Form eines Tierkopfes mit aufgesetztem Rand und Henkel. Es ist in der Regel fufslos und kann nicht gestellt werden. Eine Durchbohrung am unteren Ende liefs eine Trinkart zu, wie sie Figur 11 darstellt. Hirsche, Esel, Schweine, Greife etc. mufsten ihre Köpfe leihen, danach die Spezialnamen Elaphos, Onos, Karpos, Gryps etc.

Hin und wieder, vornehmlich bei Zuziehung des menschlichen Hauptes, findet auch eine Fufsbildung statt. Die aufgemalte Verzierung dieses plastisch angelegten Gefäfses beschränkt sich auf den Hals. Das Material ist Thon.

Tafel 202.

1. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Thon, mit Widderkopf.
2. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Thon, mit menschlichem Haupt.
3. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Thon, mit Schweinskopf.
4. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Thon, mit Hirschkopf. (Semper.)

5—6. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Thon, einerseits ein Esels-, anderseits ein Widderkopf (Hemionos).

7. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Thon, mit Greifenkopf.

8—9. Antikes Trinkhorn aus bemaltem Thon, mit Löwenmaske als Ausgufs.

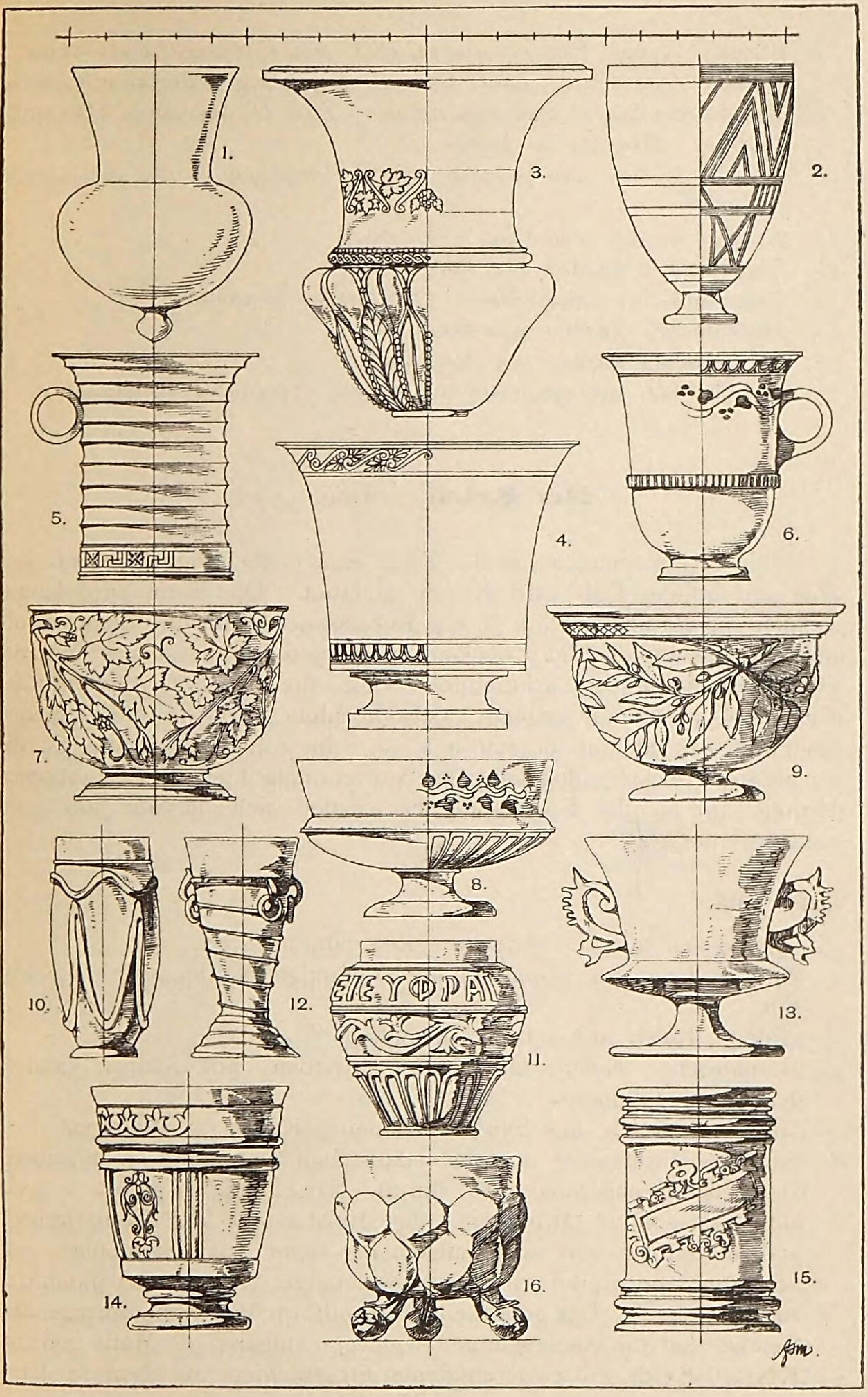
10. Monumentales antikes Prunk-Rhyton aus Marmor. Vatikanisches Museum in Rom.

Der Becher. (Tafel 203.)

Der Becher ist eine allgemein wiederkehrende Trinkgefäfsform. Halbkugelig, cylindrisch, verkehrt kegelförmig, oder eine Mischung verschiedener Formen aufweisend, kommt er fufslos, auf einem Ringfufs oder auf Kugeln stehend (Kugelbecher), ungehenkelt, mit einem Henkel, mit zwei und mehr Henkeln vor. Dem Zweck entsprechend geht das Gefäfs über eine bestimmte Gröfse nicht hinaus; als Material dient Metall, Glas, Thon, Steinzeug u. s. w. Reich verzierte Metallbecher sind aus der Antike, sowie aus der Renaissancezeit auf uns gekommen.

Tafel 203.

1. Assyrische Becherform, von einem Relief.
2. Assyrischer Becher aus bemaltem Thon.
3. Antiker Becher aus Silber mit teilweiser Vergoldung. Gefunden in Ithaka.
4. Antiker Becher aus Thon von der Form Kalathos. Gefunden in Athen. Der Mantel ist figural bemalt.
5. Antiker Becher aus schwarz bemaltem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Antiker Becher aus rotem Thon, schwarz bemalt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Antiker Becher aus getriebenem Silber. Gefunden in Pompeji, jetzt in Neapel.



Der Becher.

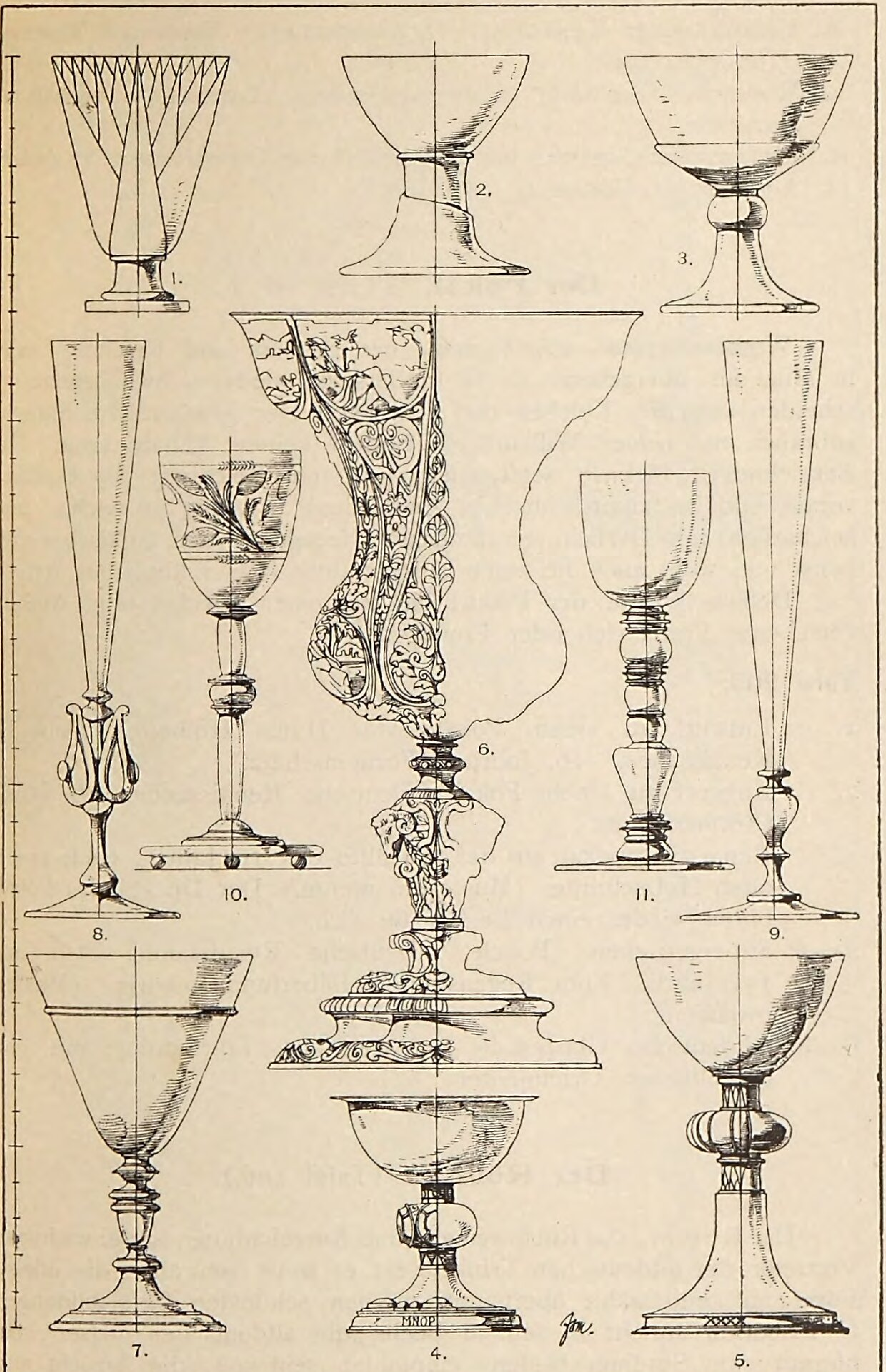
8. Kleiner antiker Becher, ursprünglich mit Grubenschmelz verziert. Antik. Zum Hildesheimer Silberfund gehörig. Berliner Museum.
9. Antiker Becher, in Silber getrieben. Zum Hildesheimer Silberfund gehörig. Museum in Berlin.
10. Antiker Becher aus grünem Glas. Gefunden in der Normandie. (Deville.)
11. Antiker Becher aus Glas. (Deville.)
12. Altdeutscher Becher aus Glas.
13. Venetianischer Glasbecher. (Brittisches Museum.)
14. Altdeutscher Becher aus Steinzeug.
15. Altdeutscher Becher aus Steinzeug.
16. Kugelbecher aus gebuckeltem Metall. Deutsche Renaissance.

Der Kelch. (Tafel 204.)

Die vertiefte Schale von der Form eines halben Eies, ohne Henkel, aber mit hohem Fuſs wird Kelch genannt. Die Form wird hauptsächlich im Mittelalter und in der Renaissance geübt und dient sowohl profanen als kirchlichen Zwecken; im ersteren Fall ist das Material Glas oder Metall bei variierender Gröſse; für rituelle Zwecke wird der Kelch stets aus Metall gebildet, meist in Silber getrieben und vergoldet, emailliert, mit Steinen besetzt u. s. w. Im romanischen Stile ist die Schale des Kelches halbkugelig und von geringer Tiefe, in der gotischen Periode und in der Renaissancezeit vertieft sich dieselbe und wird mehr trichterartig.

Tafel 204.

1. Ägyptischer Kelch. Theben. Zeit Thutmes III.
2. Antiker Kelch aus rotem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Antiker Kelch aus schwarz bemaltem Thon.
4. Romanischer Kelch, aus Silber getrieben, mit Steinen besetzt. Kirche in Villingen.
5. Gotischer Kelch, aus Silber getrieben. Kirche in Wertheim.
6. Silberner Prunkkelch aus der städtischen Sammlung in Nürnberg. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. Dieser Kelch nebst 2 ganz ähnlichen soll als Muster für das Meisterstück der Goldschmiede gedient haben und wird allgemein, wenn auch irrtümlich, wie neuerdings behauptet wird, dem Nürnberger Goldschmied Jamnitzer zugeschrieben. Der gebuckelten Grundform dieses hervorragenden Gefäſses hat die Akeleyblume (Aquilegia vulgaris) als Motiv gedient.
7. Krystall-Kelch mit eingeschliffenen Ornamenten, aus dem 17. Jahrhundert. Nationalmuseum in München.



Der Kelch.

8. Venetianischer Glaskelch. 17. Jahrhundert. Brittisches Museum. (L'art pour tous.)
9. Moderner Glaskelch (Champagnerglas.) Landesgewerbehalle in Karlsruhe.
10. Altdeutscher Glaskelch mit eingeschliffenen Ornamenten. 17. Jahrh.
11. Altdeutscher Glaskelch. 17. Jahrh.

Der Pokal. (Tafel 205.)

Wenn einerseits die Formen des Bechers und Kelches häufig in einander übergehen, so ist anderseits wieder schwer genau zu scheiden zwischen Kelchen und Pokalen. Der gewöhnliche Sprachgebrauch mit seiner Willkürlichkeit giebt keinen Anhalt dafür. Die Bezeichnung „Pokal" setzt einen gröſseren Reichtum des Gefäſses voraus und ist hauptsächlich in Anwendung in bezug auf becher- und kelchartige, mit Deckeln geschmückte Erzeugnisse der Goldschmiedekunst uud wohl auch für reich ausgestattete Gläser ähnlicher Art.

Demnach wäre der Pokal ein mit einem Deckel oder Aufsatz versehener Prunkkelch oder Prunkbecher.

Tafel 205.

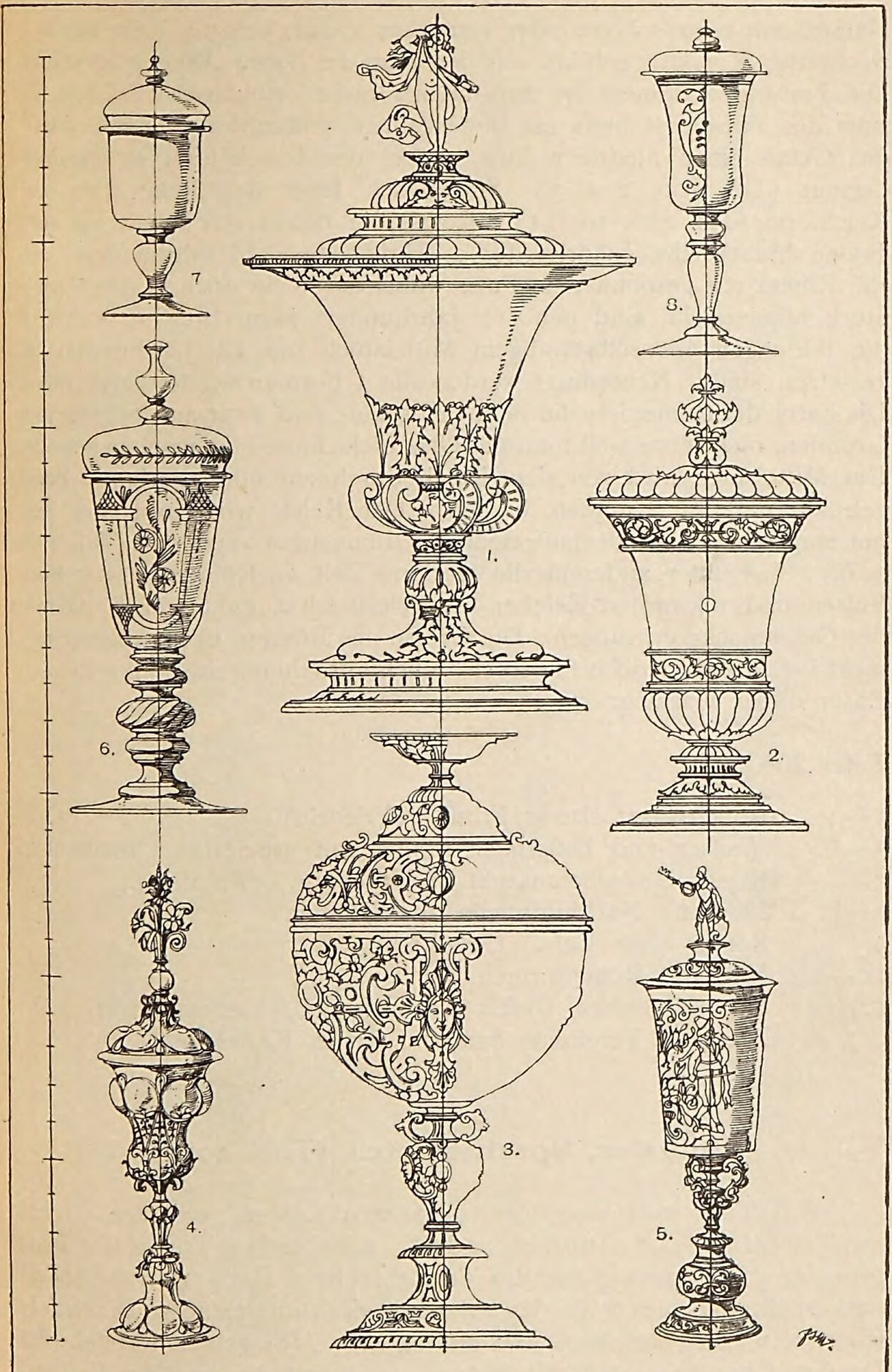
1. Entwurf zu einem Pokale von Hans Holbein. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. (Formenschatz.)
2. Entwurf zu einem Pokal. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. (Formenschatz.)
3. Renaissancepokal aus der 2. Hälfte des 16. Jahrh., nach einem alten Holzschnitte. (Musterornamente.) Der Deckel des Pokals bildet wieder einen Becher für sich.

4—5. Silbergetriebene Pokale. Deutsche Renaissance. 16. und 17. Jahrh. Zum Regensburger Silberfund gehörig. (Musterornamente.)

6—8. Altdeutsche Glaspokale aus dem 17. Jahrhundert mit eingeschliffenen Ornamenten.

Der Römer. (Tafel 206.)

Der Römer, das Rheinweinglas mit Auszeichnung, ist der wichtigste Vertreter der altdeutschen Trinkgläser; er weist von allen die edelste Form auf und zählt überhaupt zu den schönsten Gefäſsbildungen. C. Friedrich spricht in seinem Buch „die altdeutschen Gläser", das hiermit zum Studium bestens empfohlen sein soll, die Ansicht aus: der Umstand, daſs man im Mittelalter die Scherben antiker Gläser zur Herstellung feinerer Glaswaren benutzte und diese Ware mit dem



Der Pokal.

Namen romanum vitrum oder romarium vitrum belegte, habe zur Bezeichnung „Romarii“ geführt, aus der dann der Name „Römer“ entstand. Die Form des Römers ist ursprünglich mehr cylindrisch (Taf. 206. 1); statt des Fufses ist blofs ein Bodenreiflein vorhanden. Später erhält das Gefäfs einen niedrigen Fufs, wobei der Bauch sich zu gliedern beginnt (Taf. 206. 2 u. 3). Schliefslich führt der hohe Fufs zur Kelchform (Taf. 206. 10. 11). Römer, in denen der Inhalt bis zum Boden hinabreicht, gehören der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts an; die Römer mit gesponnenem Fufs, wobei der Wein noch in das Mittelstück hineinreicht, sind dem 17. Jahrhundert zuzuschreiben, während die Bildungen mit selbständigem Mittelstück ins 18. Jahrhundert zu versetzen sind. Neuerdings werden alle 3 Formen wieder aufgegriffen. Die Farbe der Römer ist grün oder gelbbraun, und zwar aus ästhetischen Gründen, nicht etwa weil man das Glas nicht hätte klar machen können. Das Mittelstück wird von dem Kelch durch ein öfters geripptes Band getrennt und mit Knöpfen besetzt. Der Kelch wird in später Zeit mit eingeschliffenen oder aufgemalten Ornamenten verziert. (Taf. 206. 5. 6.) Was unter anderem die moderne Zeit an Römern mit weifsen Füfsen und rosenroten Kelchen etc. geleistet hat, gehört in das Gebiet der Geschmacksverirrungen. Die Gröfse des Römers ist im allgemeinen nicht bedeutend; jedoch finden sich auch ausnahmsweise wahre Riesengläser dieser Gattung.

Tafel 206.

1—4. Römergläser älterer Form. (Friedrich.)
5—6. Weifser und hellgrüner Römer mit gravierten Ornamenten. Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. (Friedrich.)
7—8. Moderne Nachbildungen alter Römer.
9. Römer ohne Fufs. (Friedrich.)
10—11. Moderne Römerformen.
12. Römerähnliches Gefäfs aus schwarzlackiertem Holz. Aus Borneo. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Angster, Spechter etc. (Tafel 207.)

War Tafel 206 dem formvollendeten Römer gewidmet, so hat auf Tafel 207 eine Auswahl anderer altdeutscher Trinkgläser Platz gefunden. Wie mannigfaltig das Trinkgeschirr z. B. im 16. Jahrhundert war, erhellt aus einer Stelle des kulturhistorisch interessanten Fischartschen Romans „Garganťoa und Pantagruel“. Im achten Kapitel „das Trunken Gespräch“ steht zu lesen: *„da stachen sie eynander die Pocal auff die Prust, da flogen die mühele, da stibeten die Römercken, da raumt man die dickelbächer, da soffen je zween und zween aus doppleten,*



Der Römer.

die man von eynander bricht, ja sof auss gestifteten Krügen, da stürzt man die Pott, da schwang man den Gutruff, da trähet man den Angster, da riss und schäll man den Wein aus Potten, aus Pinten, aus Kelchen, Napffen, Gonen: Kellen: Hoffbechern: Tassen: Trinkschalen: Pfaffenmasen: Stauffen von hohen stauffen: Kitten: Kälten: Kanuten: Köpffen: Knartgen: Schlauchen: Pipen: Nussen: Fiolen: Lampeten: Kufen: Nüsseln: Seydeln: Külkesseln, Mälterlin: Melkgelten, Spitzmasen, Zolcken, Kannen, Schnäulzenmas, Schoppenkännlein, Stotzen: Da klangen die Gläser, da funckelten die Krausen.“ Wir geben einige wenige, zum Teil auch in Fischarts Aufzählung genannte Formen.

Der Name Angster bezeichnet eine hohe enghalsige Trinkflasche (von dem lateinischen „angustus“ = enge). Der Hals, der sich über kugeligem, zwiebelförmigem Bauche erhebt, besteht oft aus 2, 3 und mehr in einander gewundenen Ausgufsröhren, die oft zur Seite gebogen sind und am oberen Ende eine schalenartige Mündung aufnehmen (Taf. 207. 7. 8). Diese Trinkgläser gehören schon in die Kategorie der Vexiergläser, aus denen der Wein „herausgeängstigt“ werden mufs. Für die Vexiergläser gilt hauptsächlich der Sempersche Ausspruch: „jedoch scheint es, als ob Mode und Zecherlaune für das Wetttrinken mit Hindernissen gerade zuweilen die unbequemsten, besonderen Trinkstil bei ihrer Benutzung benötigenden Trinkgefäfse erfunden hätten.“

Der Kutrolf (Gutterer, Kutrof, vielleicht vom lateinischen gutturnium herrührend) scheint ein ähnliches Gefäfs mit geradem Hals gewesen zu sein (Taf. 207. 6 u. 9).

Der Spechter (mutmafslich von Spessart) ist ein hohes, enges, cylindrisches Glas mit niedrigem Fufs und mit Knöpfen, Rauten etc. verziert (Taf. 207. 4. 5).

Das Pafsglas gleicht dem Spechter, ist aber durch aufgelegte oder aufgemalte Ringe in gleiche Raumteile geteilt, welche Skala bei scherzhaftem Trunk als Mafsstab dienen mufste. Das Pafsglas trägt öfters aufgemalte, figürliche Darstellungen und Inschriften (Taf. 207. 2. 3).

Die Form des Krautstrunkes ergibt sich aus dem Namen (Taf. 207. 1).

Als Tummler und Handtummler (Tümler von taumeln) bezeichnet man fufslose Becher (Taf. 207. 14. 15), die sich, aufgestellt, schwankend bewegen und, zur Seite gelegt, von selbst wieder aufrichten, sowie Gefäfse nach Figur 13, die erst leer getrunken werden mufsten, um aufgestellt werden zu können.

Schliefslich waren Vexiergläser, bei denen das Trinken durch Aussaugen am Henkel-Ende (Taf. 207. 10) erfolgte, und Trinkgeschirre in Form von Damen (Taf. 207. 11—12) und phantastischen Tieren an der Tagesordnung.

Auf die Technik der Herstellung einzugehen, würde hier zu weit führen und sei wiederholt auf „die altdeutschen Gläser“ von C. Friedrich aufmerksam gemacht.

Tafel 207.

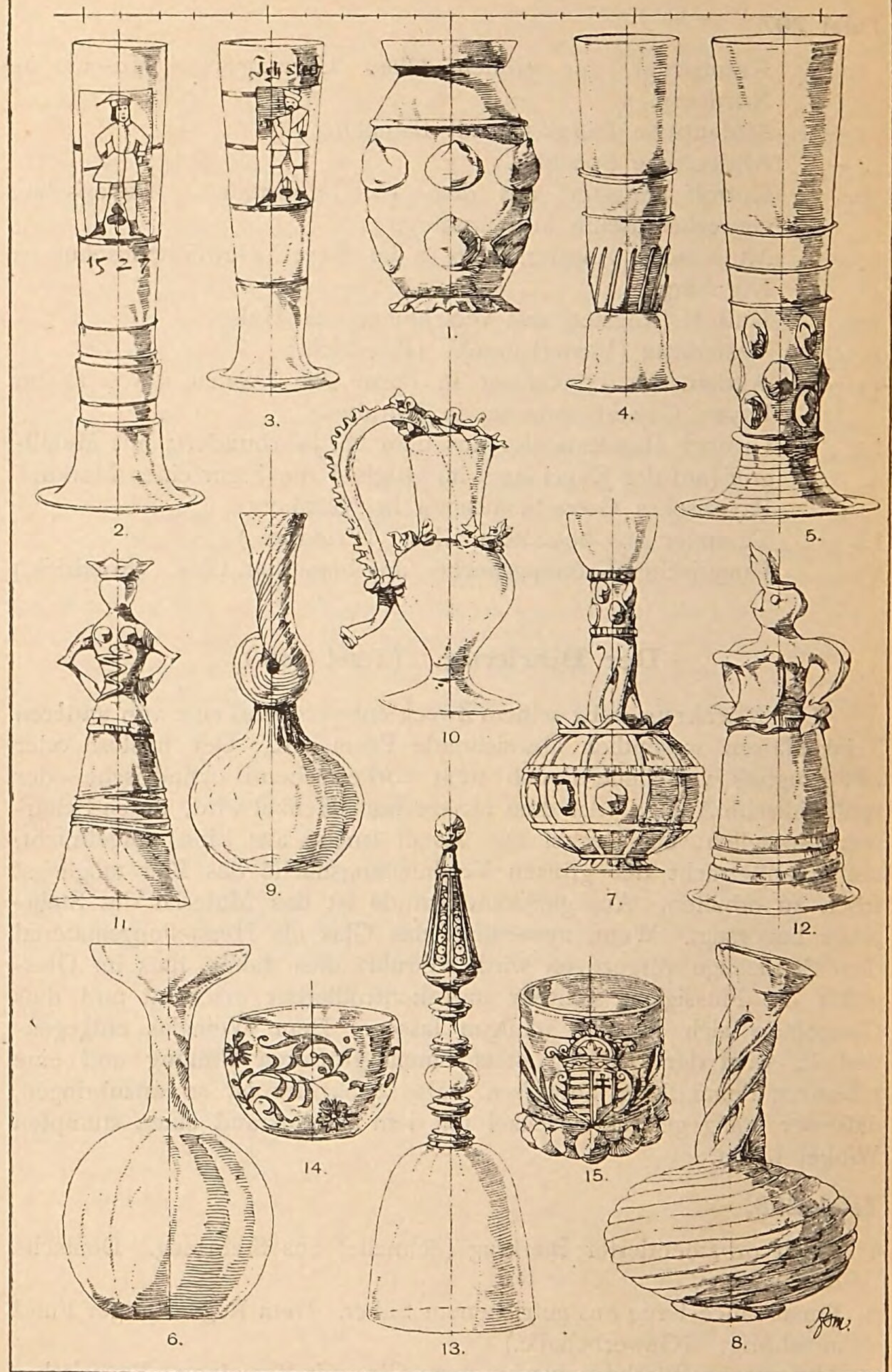
1. Krautstrunk aus grünem Glas. Germanisches Museum in Nürnberg.
2—3. Altdeutsche Paſsgläser mit Bemalung.
4—5. Altdeutsche Spechter.
6. Kutrolf (Angster) aus dem 16. Jahrhundert. Bayerisches Gewerbemuseum in Nürnberg.
7—8. Altdeutsche Angster. No. 8 im Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg.
9. Kutrolf (Angster) mit verschlungenem Halse.
10. Vexierkrug (Vexierkanne). (Friedrich.)
11—12. Altdeutsche Trinkgläser in Form von Damen. No. 12 im Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg.
13. Groſser Handtummler aus dem 18. Jahrhundert; mit Metallgriff (auf der Kugel steht im Original die Figur eines Merkur). Bayerisches Gewerbemuseum in Nürnberg.
14. Tummler aus bemaltem Glas. (Friedrich.)
15. Ungarischer Krönungsbecher aus bemaltem Glas. (Friedrich.)

Der Bierkrug. (Tafel 208.)

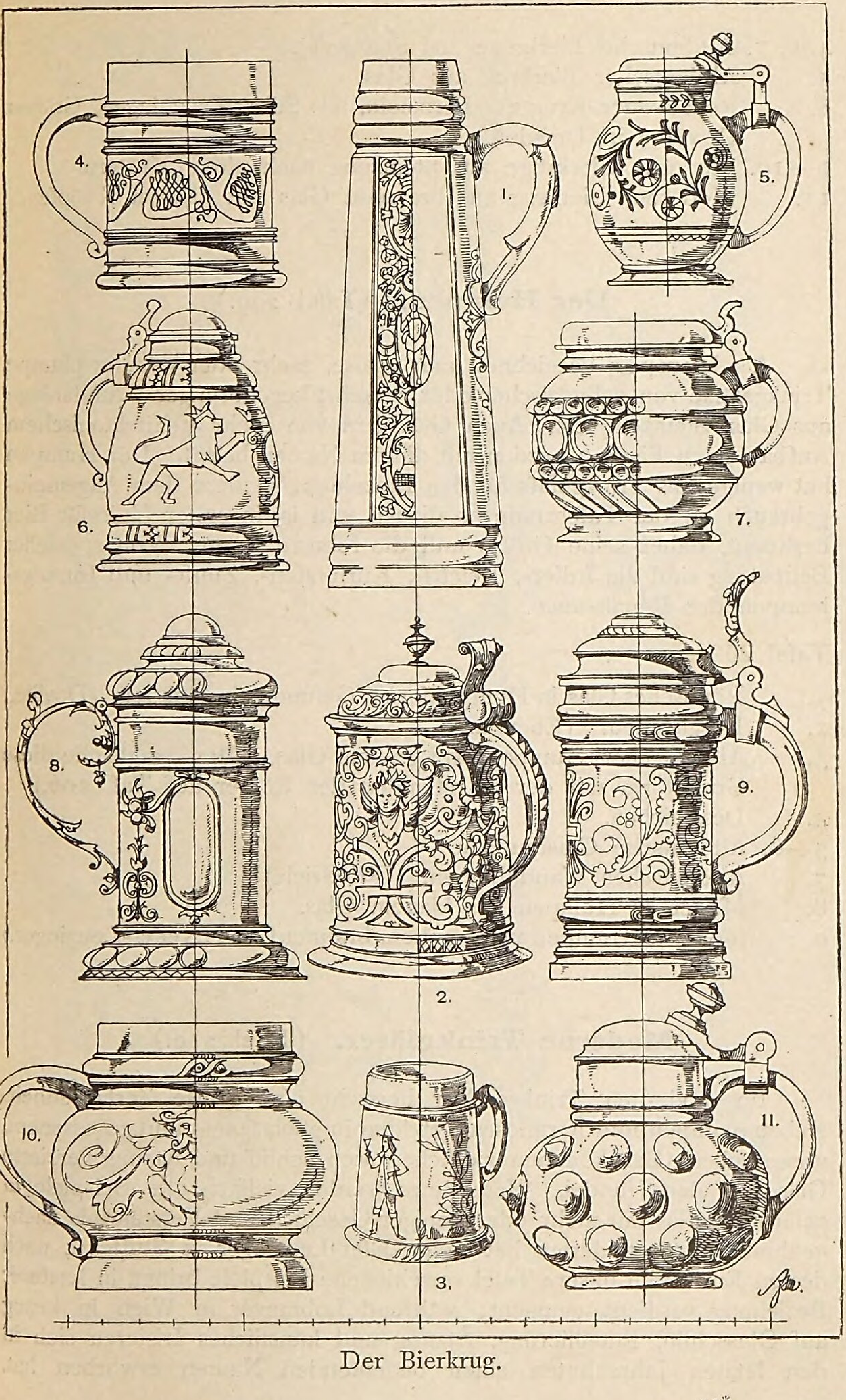
Der Bierkrug weist seinem Zweck entsprechend eine von anderen Trinkgefäſsen wesentlich abweichende Form auf. Der fuſslose oder mit Ringfuſs versehene Bauch trägt vorherrschend cylindrische oder sphäroidische Anlage. An dem senkrechten Henkel wird, durch Scharnier beweglich, ein Deckel aus Metall (meist aus Zinn) angebracht, um in anbetracht der groſsen Verdunstungsfläche das Bier möglichst frisch zu erhalten. Aus gleichem Grunde ist das Material des Steinzeugs bevorzugt. Wenn neuerdings das Glas als Herstellungsmaterial dem Steinzeuge vorgezogen wird, so rührt dies daher, daſs im Glasgefäſs die Flüssigkeit sichtbar und kontrollierbar erscheint und daſs Glasgefäſse sich leichter reinigen lassen. Dem Weinglas entgegengestellt, wird der Bierkrug stets einen gröſseren Umfang und eine robustere Behandlung aufweisen. Das Scharnier ist so anzubringen, daſs der völlig geöffnete Deckel mit dem Ausguſsrand einen stumpfen Winkel bildet.

Tafel 208.

1. Reich ornamentierter Bierkrug (Schnelle) aus Steinzeug. Deutsche Renaissance.
2. Renaissance-Krug aus getriebenem Silber. Dem Regensburger Fund angehörig. (Gewerbehalle.)
3. Altdeutscher Bierkrug aus braunem Glas mit Bemalung. Bayerisches Gewerbemuseum in Nürnberg.



Angster, Spechter etc.



Der Bierkrug.

4. 6. 7. Altdeutsche Bierkrüge aus Steinzeug.
5. Altdeutscher Bierkrug aus Glas.
8. Renaissance-Krug aus Bernstein, mit Silber beschlagen. Grünes Gewölbe in Dresden.
9—10. Moderne Bierkrüge aus Steinzeug nach alten Mustern.
11. Moderner Bierkrug aus braunem Glas mit grünen Knöpfen.

Der Humpen. (Tafel 209.)

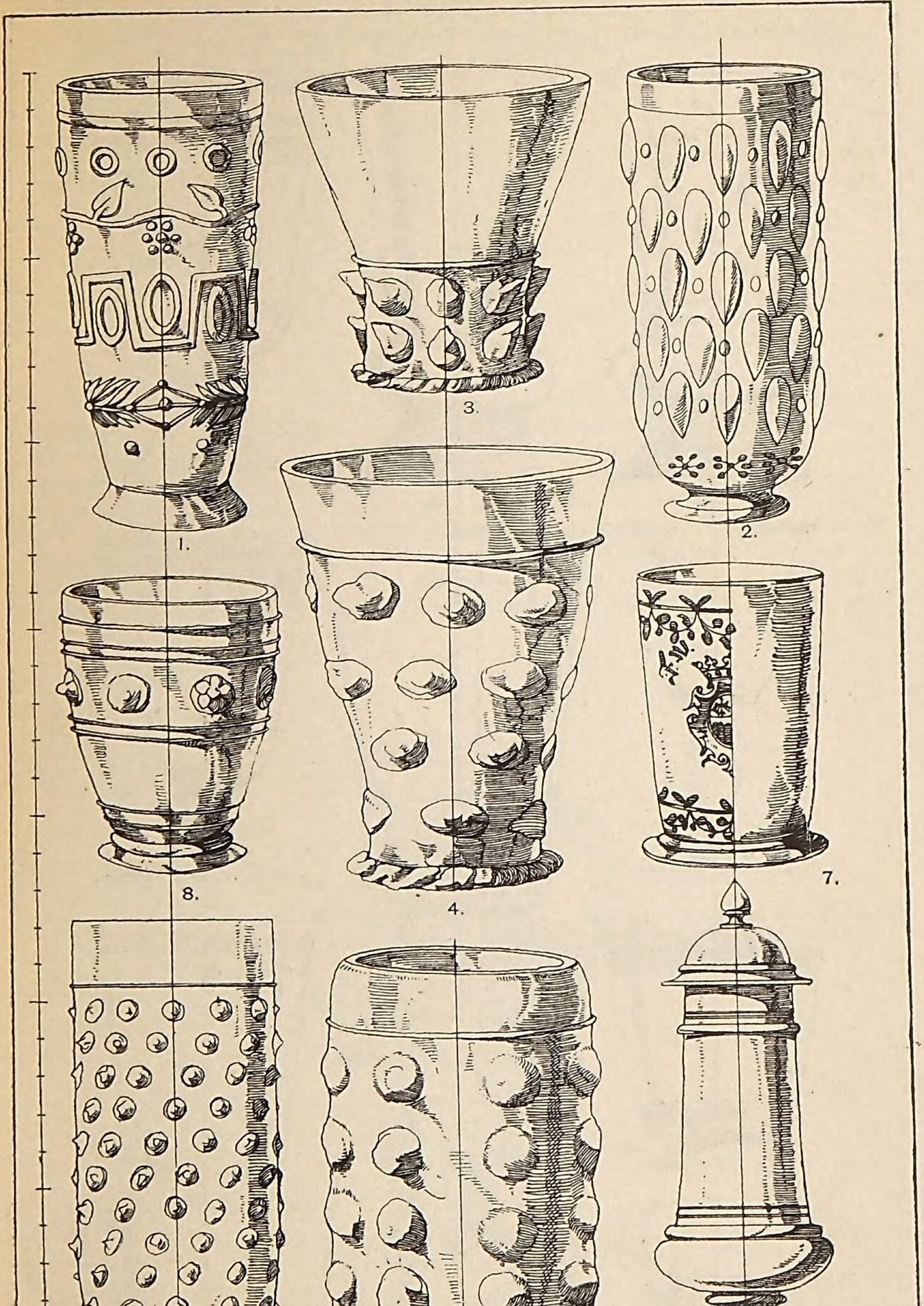
Als Humpen bezeichnet man grofse, mehr oder weniger plumpe Trinkgefäfse von cylindrischer oder verkehrt kegelförmiger Grundanlage aus Glas, Steinzeug etc. Auch Geschirre von mehr architektonischem Aufbau nach Figur 9 werden mit diesem Namen belegt. Der Humpen hat weniger als Trinkgefäfs für den Einzelnen, sondern dem Allgemeingebrauch an der Tafelrunde zu dienen und ist in erster Linie für Bier bestimmt, daher seine Gröfse und die robuste Form. Von spezieller Bedeutung sind die Adler-, Reichs-, Kurfürsten-, Zunft- und Innungshumpen der Renaissance.

Tafel 209.

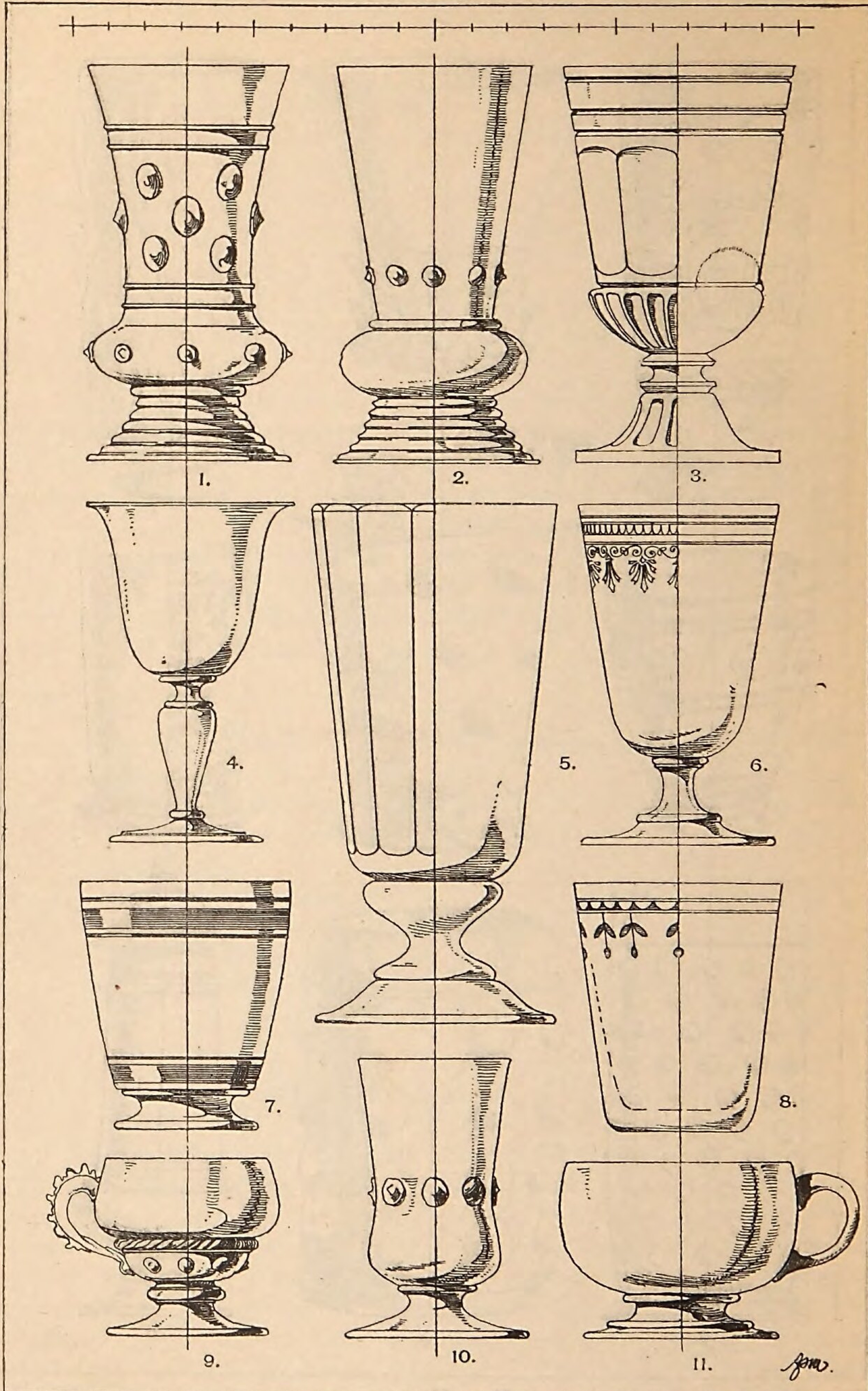
1. Römisches Glas in Humpenform. Gefunden in Pompeji. (Deville.)
2. Desgleichen. (Ebenda.)
3. Altdeutscher Humpen aus grünem Glas. (Man vergleiche diese Grundform mit der betreffenden der Römer auf Taf. 206.)
4. Desgleichen.
5—6. Altdeutsche Glashumpen.
7. Altdeutscher Wandhumpen. (Friedrich.)
8. Moderner Humpen aus blauem Glas.
9. Moderner Humpen aus bemaltem, braunen Glas. (Keller-Leuzinger.)

Moderne Trinkgläser. (Tafel 210.)

Im modernen Trinkgeschirr herrscht eine grofse Zerfahrenheit. Neben plumpen und harmlosen Gebilden in geblasenem und gegossenem, wasserhellen Glas kommen zierliche durch Schliff und Ätzung verzierte Gläser in den Handel. Neuerdings werden vielfach alte Beispiele in gefärbtem Glas mit mehr oder weniger Geschick und Verständnis nachgeahmt. Unter anderem hat sich Keller-Leuzinger in Stuttgart, nach dessen Entwürfen unsere Tafel verschiedene Beispiele bringt, in letzterer Beziehung verdient gemacht, während Lobmeyer in Wien in bezug auf Glasschliff, Emaillierung, Ätzung und künstliches Irisieren sich in den letzten Jahrzehnten einen bedeutenden Namen erworben hat.



Der Humpen.



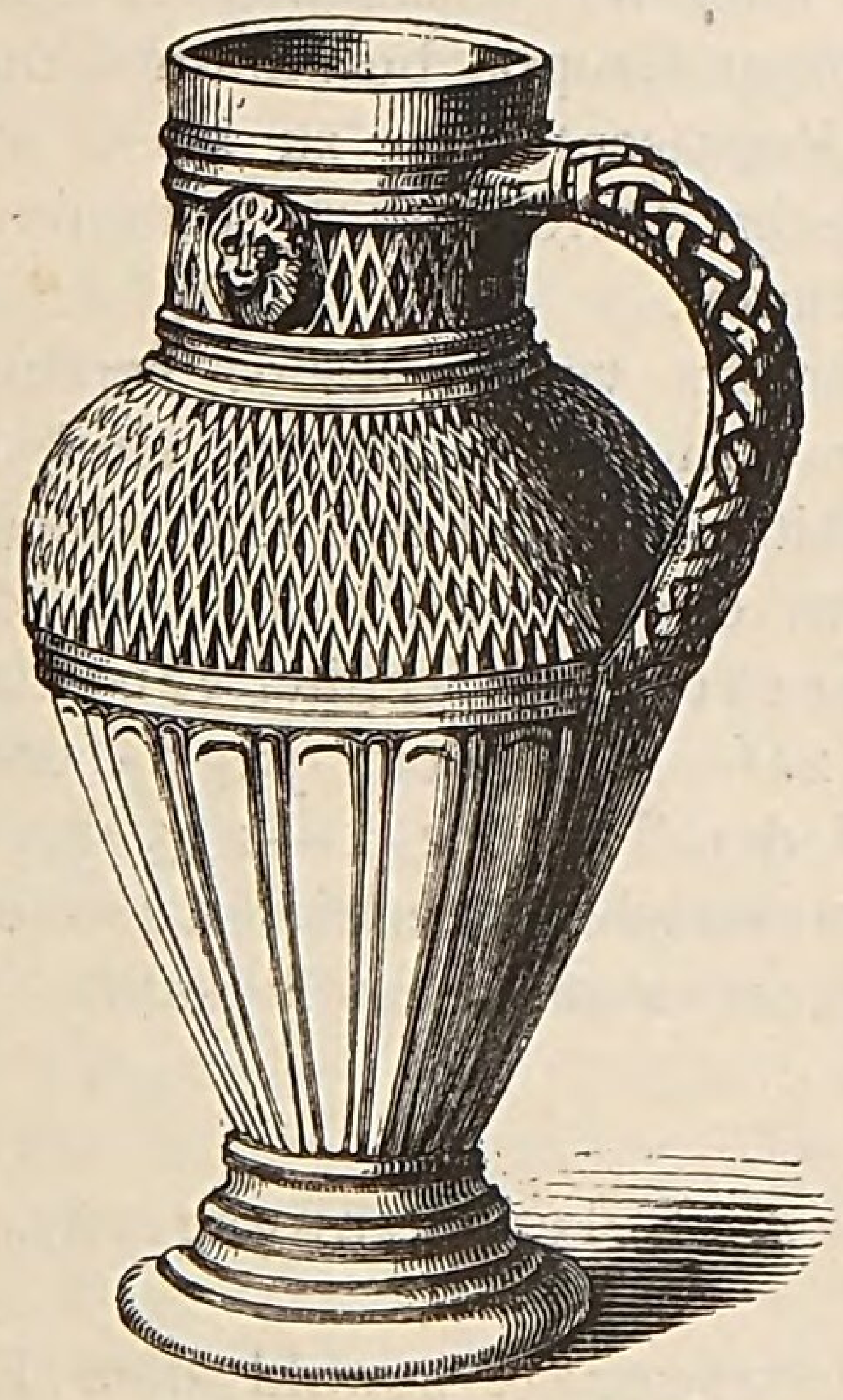
Moderne Trinkgläser.

Es steht zu hoffen, dafs mit der allgemeinen Wiederbelebung des Kunstgewerbes auch auf diesem Gebiet wieder Hervorragendes geleistet werden wird.

Tafel 210.

1—11. Verschiedene moderne Wasser-, Wein- und Biergläser aus wasserhellem und gefärbtem Glase.

Die Tafeln 191—210 haben etwa 50 Gefäfsarten mit nahezu 500 verschiedenen Einzelformen zur Darstellung gebracht. Trotz dieses umfangreichen Materials konnte bei weitem nicht alles Berücksichtigung finden. Die bestimmt hervortretenden Gruppen und konventionell gewordene, überall wiederkehrende Gestaltungen haben in erster Linie Aufnahme gefunden, während die mehr willkürlichen, vereinzelten, zufälligen und barocken Bildungen ausgeschlossen blieben. Ein Gesamtüberblick über das keramische Gebiet und die Gefäfsbildnerei überhaupt dürfte jedoch mit dem Gebotenen erzielt sein. Für weitergehende Studien sei auf die zahlreichen Spezialwerke und die entsprechenden Publikationen der Zeitschriftlitteratur verwiesen.



B.

Geräte.

Das Gerät ist so mannigfacher Art, dafs eine erschöpfende Behandlung dieses Gebietes im Rahmen des vorliegenden Handbuches nicht möglich ist. Überdies ist ein grofser Teil der Geräte so geartet, dafs eine ornamentale Ausschmückung desselben von vornherein ausgeschlossen bleibt oder nur ausnahmsweise in Anwendung kommt. Immerhin treten in dieser Gruppe bestimmte Unterabteilungen dadurch hervor, dafs deren Repräsentanten zu allen oder doch zu gewissen Zeiten eine künstlerische Durchbildung erfahren haben und sich in ein System bringen lassen.

Wenn nun einerseits verschiedene, vereinzelte Geräte auf den Tafeln, welche dieser Gruppe eingeräumt sind, keinen Platz gefunden haben, so sind anderseits einige für sich abgeschlossene Unterabteilungen gebildet. So umfassen die Kapitel 211—220 das interessante Gebiet der Beleuchtungsgeräte; die Kapitel 221—225 sind dem Kultusgerät, die Kapitel 226—230 dem Jagd- und Kriegsgeräte gewidmet, während auf den Tafeln 231—235 das Tischgerät und auf den Tafeln 236—240 verschiedenerlei Haus- und Toilettengerät, Werkzeuge u. a. m. zusammengestellt sind.

a. Beleuchtungsgerät.

Das Beleuchtungsgerät, sowohl dem Kultus als dem Hausgebrauche dienend, ist äufserst reichhaltig. In allen Stilperioden und ganz besonders in der Antike ist ihm eine erhöhte Aufmerksamkeit und künstlerische Ausstattung zu teil geworden. Wir brauchen blofs an die Kandelaber der Antike und Renaissance, an die griechischen Lampen, an die Kronleuchter des Mittelalters etc. zu erinnern.

Entsprechend den durchgreifenden Änderungen, die das Beleuchtungswesen im Laufe der Zeiten erfahren hat, ändern sich auch Form und Ausstattung des betreffenden Gerätes. Öl- und Lampenlicht, Kerzen- und Fackellicht, das Gaslicht und die neueste Errungenschaft des elektrischen Lichtes, sie erfordern alle bestimmte, mehr oder weniger verschiedene Arten von Trägern und Apparaten.

Als überwiegend angewandtes Material erscheint das Metall und nach diesem Thon und Glas, während brennbare Stoffe, wie das Holz, in anbetracht der Feuergefährlichkeit nahezu ausgeschlossen bleiben.

Es sei ferner an dieser Stelle auf einen Unterschied aufmerksam gemacht, der zwischen dem antiken und dem neueren Beleuchtungsgerät zur Geltung kommt. Dieser Gegensatz besteht darin, daſs das erstere neben hoher künstlerischer Vollendung eine groſse Unvollkommenheit nach der praktischen Seite hin aufweist, während andererseits der moderne Beleuchtungsapparat die alten Vorbilder vom technisch-zweckmäſsigen Standpunkte aus weit übertrifft, in formaler Beziehung jedenfalls aber kaum erreicht und meistens denselben nachstehen muſs.

Wir werden der Reihe nach den Kandelaber, die antike Lampe, die verschiedenen Arten der Stand-, Hand- und Wandleuchter, die Hängelampen, Laternen und Kronleuchter, sowie die moderne Lampe der Betrachtung unterziehen.

Der Kandelaber. (Tafel 211—212.)

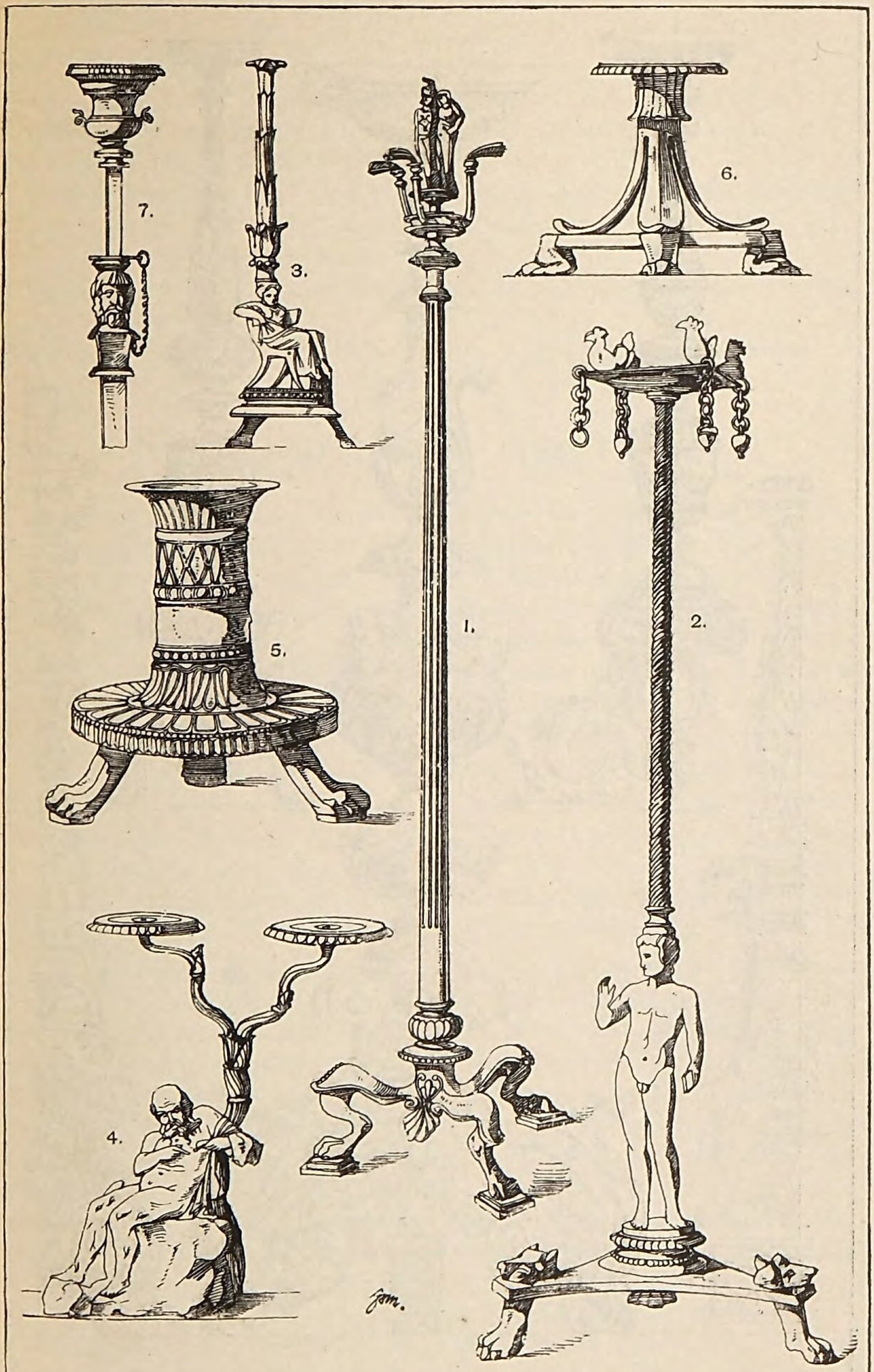
Der Kandelaber (von candela = Kerze) ist, wie schon der Name sagt, ursprünglich bestimmt, ein Kerzenlicht zu tragen. Da das Kerzenlicht jedoch, gleichwie die Beleuchtung vermittelst Leuchtfackeln und Pechpfannen in der Antike (wenigstens in der historischen Zeit), neben der Lampenbeleuchtung zurücktritt und mehr den sakralen und Kultuszwecken vorbehalten bleibt, so wird der antike Kandelaber auch hauptsächlich als Lampenständer, als Lampadarium, benutzt. Daher kommt es, daſs der Kandelaber an seinem oberen Ende teils schalenförmige Becken (Leuchtpfannen), teils einen Dorn oder eine cylindrische Hülse (zur Aufnahme der Kerze), teils flache Teller oder vorspringende Ranken und Haken (zum Aufstellen oder Aufhängen von Lampen) aufweist. Der letztere Fall ist der vorherrschende. Die dem Kultus dienenden groſsen Prunkkandelaber tragen Schalen und sind aus Marmor hergestellt. Die Schaftpartie eines derartigen römischen Kandelabers von konventioneller Form ist auf Taf. 121, Fig. 2 abgebildet. Die dem Haushalt dienenden Kandelaber wurden aus Bronze gearbeitet. Sie kommen in zwei verschiedenen Höhendimensionen vor, je nachdem sie bestimmt waren, auf dem Boden oder auf Tische

aufgestellt zu werden. Die erstere Art zeigt einen äufserst schlanken Aufbau (Taf. 211. 1) bei einer durchschnittlichen Höhe von 1—1,50 m. Die niedrige Art (candelabrum humile) zeigt weniger schlanke Formen (Taf. 211. 5 u. 6) und erreicht höchstens die Höhe von 0,50 m. Der Aufbau des antiken Kandelabers ist entweder tektonischer Art oder mehr oder weniger frei und naturalistisch. Wie im ersten Falle Fufs, Schaft und Kelch verziert zu werden pflegen, ist bereits in den Kapiteln 135—137 erörtert worden. Der zweiten Art gehören hauptsächlich stehende und sitzende Figuren an, aus denen sich der Kandelaberschaft entwickelt oder die denselben tragen (Taf. 211. 2 u. 3), sowie baumartig entwickelte Träger, unter denen sitzende Gestalten und Figurengruppen Platz finden (Taf. 211. 4). Vereinzelte Beispiele sind mit Vorrichtungen zum Auseinandernehmen oder mit Schiebvorrichtungen zum Verstellen in bezug auf die Höhe versehen (Taf. 211. 7). Die meisten der auf uns gekommenen antiken Bronzekandelaber sind etruskischen Ursprungs. Tafel 211 gibt aus dem umfangreichen Material sieben verschiedene Beispiele.

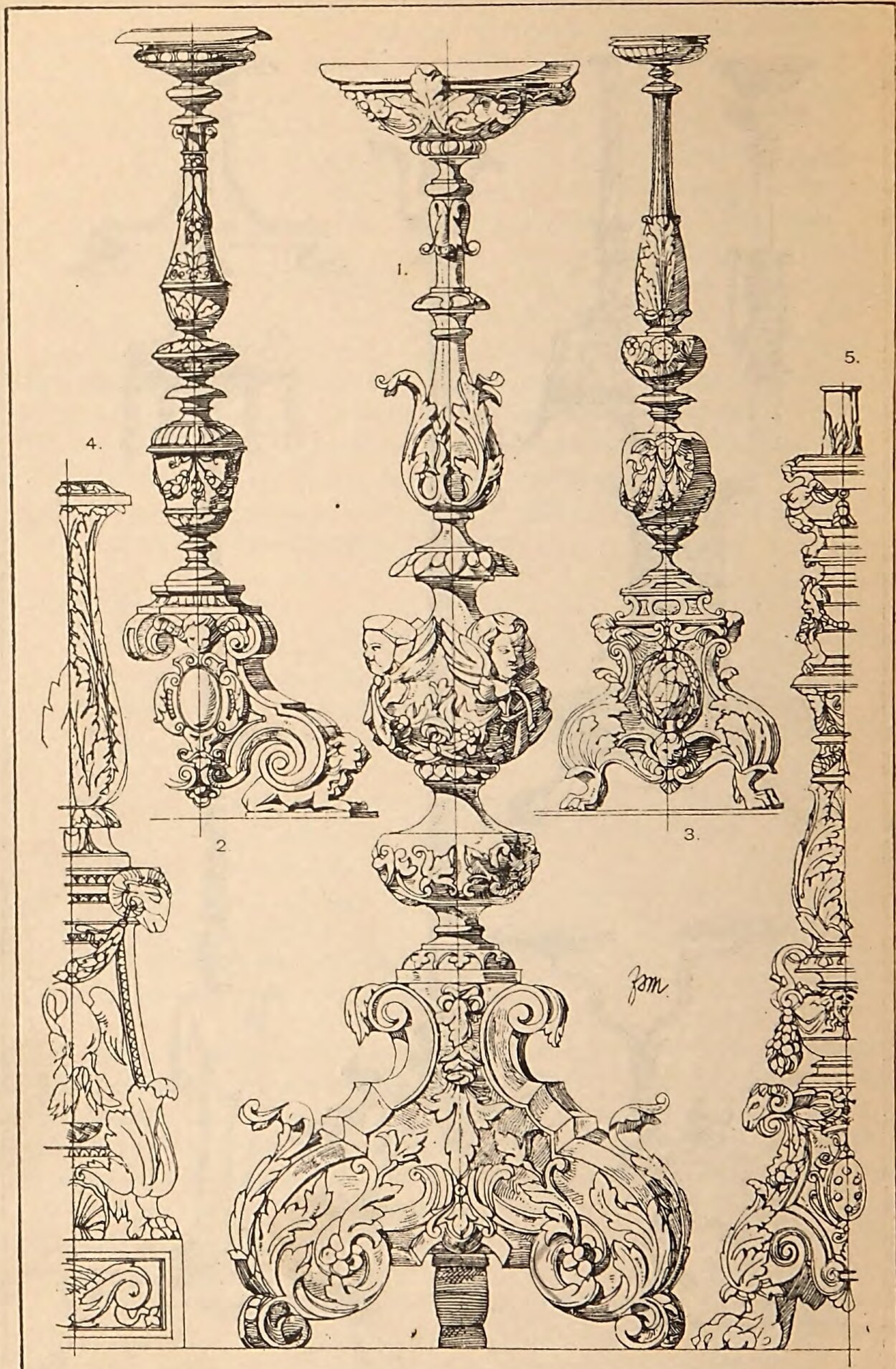
Tafel 211.

1. Antiker Bronzekandelaber zum Aufhängen von Lampen (lychnuchus, lampadarium); gefunden in Pompeji; Museum in Berlin.
2. Etruskischer Bronzekandelaber; Bibliothèque nationale, Paris.
3. Antiker Bronzekandelaber, gefunden in Chiusi. (Ménard et Sauvageot.)
4. Antiker Lampenträger aus Bronze, gefunden in Herkulanum.
5. Antiker Bronzekandelaber, zur Aufnahme einer Kerze oder Fackel bestimmt. (Ménard et Sauvageot.)
6. Niedriger Lampenträger (candelabrum humile) aus Bronze. Im Museum zu Neapel.
7. Obere Partie eines antiken Bronzekandelabers mit Vorrichtung zum Verschieben, gefunden in Herkulanum.

Mit der antiken Kunsttradition ist zur Zeit der Renaissance auch der Kandelaber wieder zu Ehren gekommen. Die Renaissance nimmt die antike Form im allgemeinen auf und verändert sie in ihrer Weise. Als Prunk- und als Gebrauchsgegenstand für kirchliche und profane Zwecke findet sich seitdem der Kandelaber in zahllosen Modifikationen. Er ist nun nicht mehr Lampenträger, sondern trägt auf einem konischen Dorne, seltener in einer Hülse eine Kerze. Speziell der katholische Ritus, der seinen Gottesdienst bei brennenden Kerzen abhält, kultiviert die neue Kandelaberform im Material des Metalls und der Holzschnitzerei, die durch Bemalung und Vergoldung gehoben wird. Die schönsten und mustergiltigsten Beispiele dieser Art finden sich in den Kirchen und Palästen Italiens.



Kandelaber.



Kandelaber.

Tafel 212.

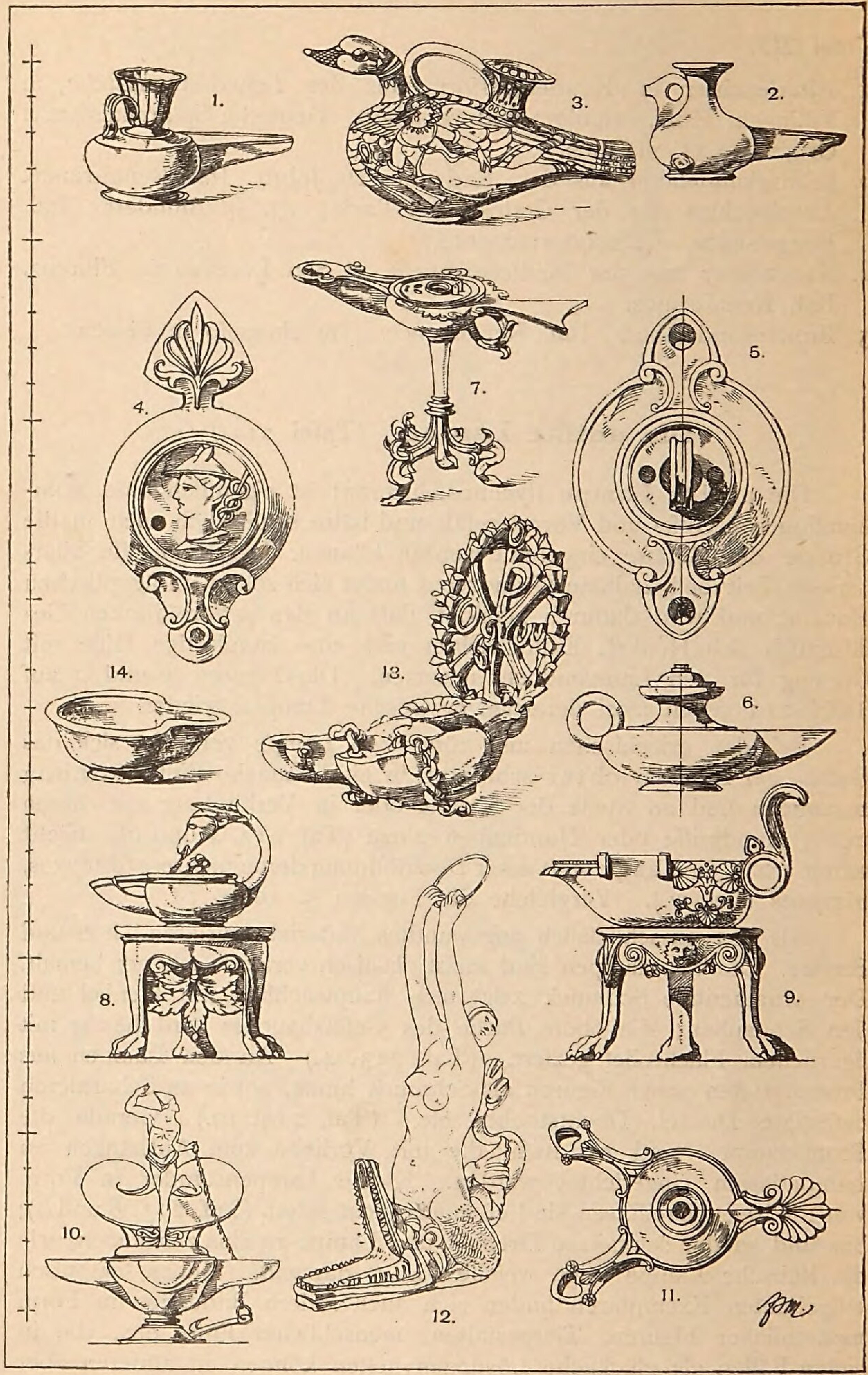
1. Altarleuchter in Kandelaberform aus der Benediktinerkirche in Villingen. Holz, vergoldet und versilbert. Deutsche Spätrenaissance. Original 1,15 m hoch.
2. Bronzekandelaber aus dem Ende des 16. Jahrh. Ital. Renaissance.
3. Altarleuchter aus der Certosa bei Pavia; 17. Jahrhundert. Ital. Renaissance. (Musterornamente.)
4. Kandelaber aus der Mediceerkapelle in San Lorenzo in Florenz. Ital. Renaissance.
5. Bronzekandelaber. Ital. Renaissance. Im Bargello in Florenz.

Die antike Lampe. (Tafel 213.)

Die antike Lampe (lychnos, lucerna) ist eigentlich eine Kombination von Gufs- und Vorratsgefäfs und hätte schliefslich auch in die Gruppe der Gefäfse eingereiht werden können. Der bis in die allerneueste Zeit beibehaltene Grundtypus findet sich schon im ägyptischen Hausrat und wird dadurch gebildet, dafs an den sphäroïdischen Gefäfsbauch sich Henkel, Einfülltrichter und eine kanalartige Dille mit Öffnung für den Lampendocht ansetzen. Die Figuren 1 und 2 auf Tafel 213 geben zwei derartige ägyptische Lampen wieder.

Bei der griechischen und römischen Lampe verflacht sich das Gefäfs, der Einfülltrichter schrumpft in eine einfache Einfüllöffnung zusammen und an Stelle der Henkel oder in Verbindung mit diesen treten Handgriffe oder Handhaben hinzu (Taf. 213. 4 und 9). Nicht selten erhält die Lampe statt einer Dochtöffnung deren mehrere (dimyxos, trimyxos u. s. w.). Vergleiche die Figuren 5. 10 u. 11.

Als fast ausschliefslich angewandtes Material figurieren Thon und Bronze. Die Thonlampen sind meist plastisch verziert, seltener bemalt. Der ornamentale Schmuck zeigt sich hauptsächlich am Henkel und den Schnauben; die obere Partie des Gefäfsbauches wird häufig mit figürlichem Flachrelief geziert. (Taf. 213. 4.) An den Lampen aus Bronze treten ganze Figuren als Schmuck hinzu, sowie an Scharnieren befestigte Deckel, Dochtstocher etc. (Taf. 213. 10.) Gerade die Bronzelampen sind es auch, die mit Vorliebe zum Aufhängen an Lampadarien eingerichtet werden. Kleine Lampenständer in Form von niedrigen Dreifüfsen sind ebenfalls nicht selten (Taf. 213. 8 und 9); hin und wieder schmelzen Dreifufs und Lampe in eins zusammen, wie die hübsche Lampe zeigt, welche Fig. 7 darstellt. Neben tektonisch aufgebauten Exemplaren finden sich auch freiere Bildungen in Form menschlicher Figuren, Tiergestalten, menschlicher Füfse etc., die in vielen Fällen als glückliche Lösungen gelten können, in anderen aber auch sich als Stilverirrungen erweisen (Taf. 213. 12 und 3).



Antike Lampen.

Aus den ersten Zeiten des Christentums finden sich ebenfalls hübsche Reminiszenzen an die antike Form, wie die Lampe Figur 13 mit dem Monogramm Christi zeigt.

In den späteren Perioden tritt die Verzierung zurück, obschon sich im gewöhnlichen Hausgebrauch die Grundform im Orient bis heute erhalten hat, wie die denkbar einfachste Anlage einer modernen Lampe aus Jerusalem darthut (Taf. 213. 14). Bei uns ist seit Einführung des Glascylinders, welcher eine vollständigere Verbrennung der Leuchtgase ermöglicht, die alte Form auf den Aussterbeetat gesetzt.

Tafel 213.

1—2. Ägyptische Thonlampen.

3. Antike Lampe aus bemaltem Thon in Form einer Ente. (Ménard et Sauvageot.)

4. Antike Lampe aus rotem Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

5. Antike Lampe aus rotem Thon. Zweischnauzig mit senkrechtem Ringhenkel. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

6. Antike Lampe mit Deckel und Ringbeutel; roter Thon. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

7. Antike Bronzelampe mit hohem Stand. (Louvre in Paris.) Der fehlende Deckel war offenbar eine menschliche Maske.

8—9. Antike Bronzelampe, auf kleinen Dreifüfsen (candelabrum humile) stehend.

10. Antike Bronzelampe, dreischnauzig. Die Figur ist mit dem Deckel abzuheben und trägt an einer Kette den Dochtstocher. Gefunden in Herkulanum.

11. Antike, zweischnauzige Bronzelampe von konventioneller Form. Gefunden in Herkulanum; Museum in Neapel. $^1/_3$ der Originalgröfse.

12. Antike Bronzelampe zum Aufhängen. (Formenschatz.)

13. Altchristliche Bronzelampe mit dem Monogramm Christi; zum Aufhängen eingerichtet. Aus den Katakomben Roms.

14. Modern-orientalische Thonlampe aus Jerusalem. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Der Standleuchter. (Tafel 214—215.)

Der Standleuchter, stehende Leuchter oder Lichtstock ist der Kerzenträger des Mittelalters, der Renaissance und der Neuzeit. Er unterscheidet sich, wo eine Unterscheidung überhaupt möglich ist und die Begriffe nicht ineinander übergehen, vom Kandelaber durch geringere Dimensionen und einfachere Formen und ist im allgemeinen für Profanzwecke bestimmt.

Als Material dienen neben den Legierungen und Edelmetallen, neben Eisen, Kupfer, Zinn u. s. w. hauptsächlich Thon, Porzellan und Glas.

Das Mittelalter bedient sich zum Aufsetzen der Kerzen mit Vorliebe des konischen Dornes; die Neuzeit gibt der cylindrischen Hülse den Vorzug. Der Aufbau besteht gewöhnlich aus Fufs (häufig dreiteilig), Schaft und Kelch, wie beim Kandelaber; das obere Ende erhält eine Schale oder einen Teller, um das abtropfende Brennmaterial aufzufangen. Dieser Teller ist häufig lose aufgelegt, um das Abnehmen und Reinigen zu erleichtern, und führt in diesem Falle die Bezeichnung „Manschette".

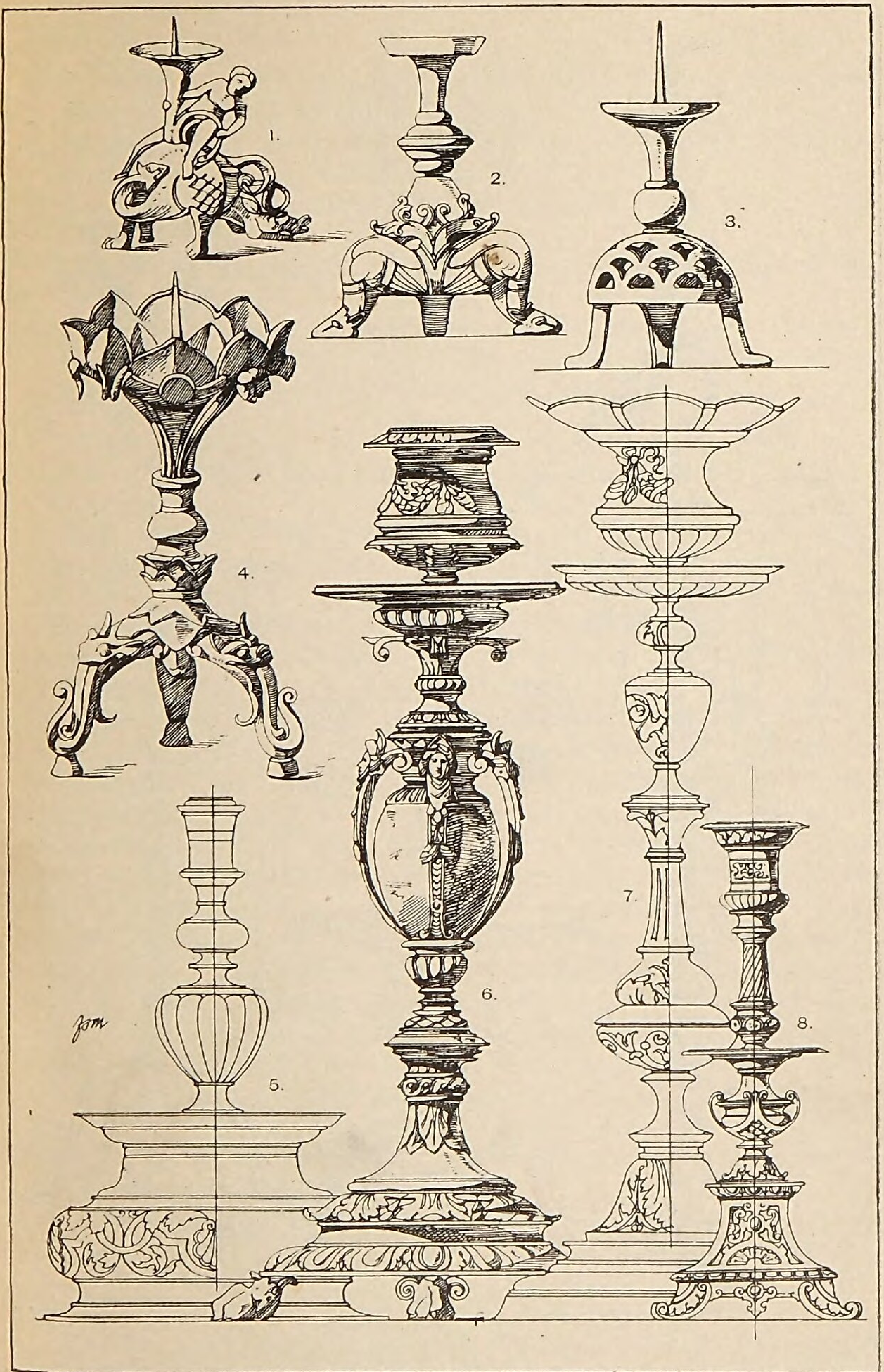
Nicht selten teilt sich die obere Partie in mehrere Arme zur Aufnahme von mehreren Kerzen. Bezüglich der Ornamentation gilt das über die Verzierung des Kandelabers im Kapitel der Stützen Erwähnte. Historisch berühmt ist der siebenarmige Leuchter aus dem Tempel zu Jerusalem. Eine Abbildung dieses Leuchters, wie ihn der Triumphbogen des Titus darstellt, gibt Fig. 1 auf Taf. 215. In dieser Grundform ist der siebenarmige Leuchter im israelitischen Kultus bis heute beibehalten.

Im Mittelalter sind verhältnismäfsig hohe Standleuchter einfacher Art aus Schmiedeisen nicht selten (Taf. 215. 2). Die Renaissance bildet sowohl in diesem Material als in Bronze sehr reich und hübsch ausgestattete Exemplare (Taf. 214. 5 u. 215. 3). Die japanischen und chinesischen Standleuchter aus Bronze ähneln in gewisser Beziehung den romanischen Kirchenleuchtern aus demselben Material (Taf. 214. 1—4).

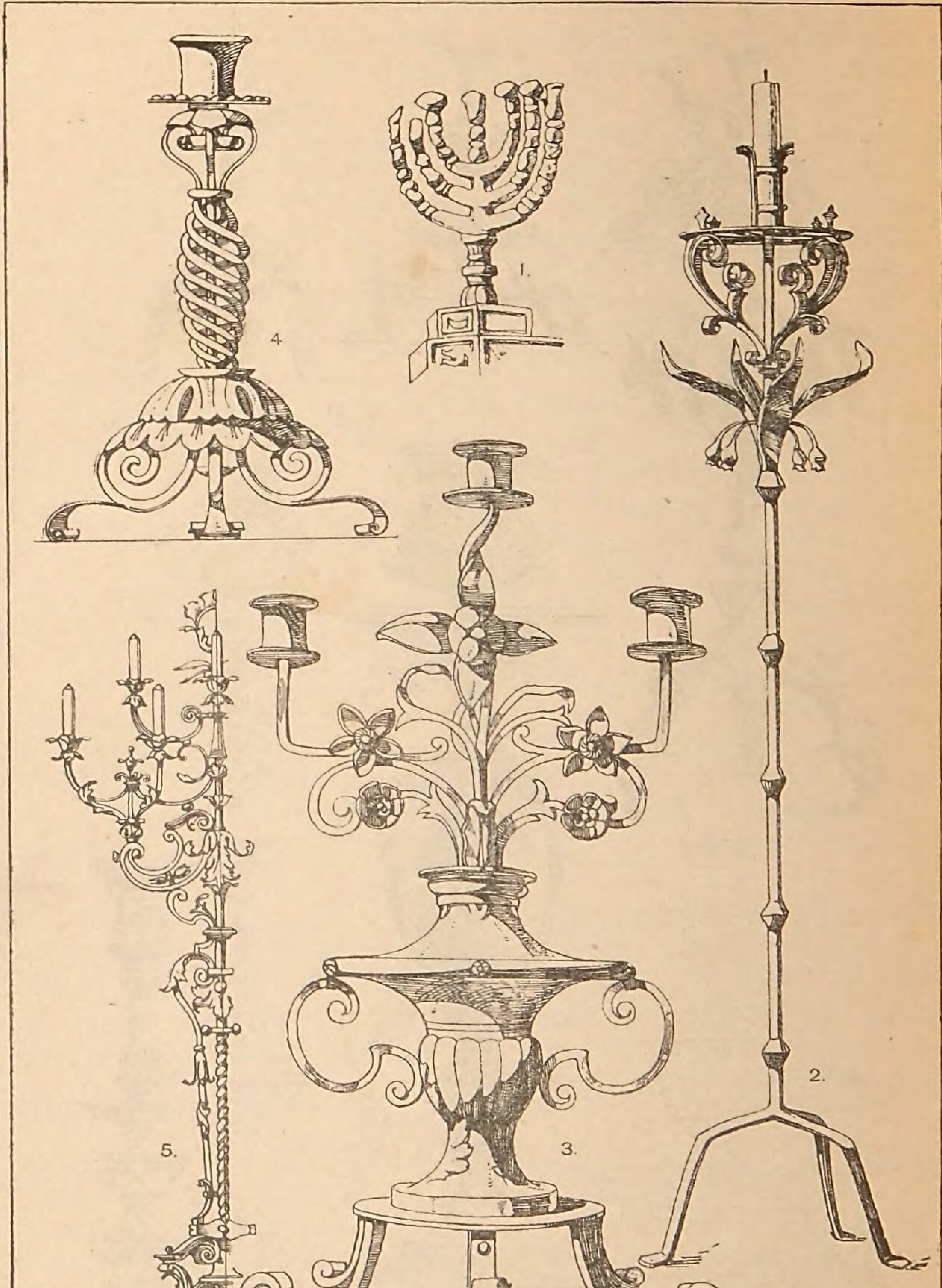
Was die neuere Zeit in Thon, Glas und Porzellan auf den Markt bringt, ist kaum von künstlerischer Bedeutung; um so mehr ist es anzuerkennen, dafs das moderne Kunstgewerbe auf alte Vorbilder aus der Metalltechnik zurückgreift und damit ganz Erhebliches leistet. (Taf. 214. 6. 7. 8 u. Taf. 215. 4. 5).

Tafel 214.

1. Romanischer Bronzeleuchter aus dem 11. Jahrhundert. Sammlung Dugué. (Viollet-le-Duc.)
2. Romanischer Bronzeleuchter aus dem Domschatz zu Hildesheim.
3. Romanischer Leuchter aus Bronze.
4. Altchinesischer Standleuchter aus Bronze.
5. Renaissance-Standleuchter aus Messing. 17. Jahrhundert.
6. Moderner Bronzeleuchter von Paul Stotz in Stuttgart. (Gewerbehalle.)
7. Moderner Standleuchter aus Bronze. Gewerbehalle in Karlsruhe.
8. Moderner Standleuchter aus Bronze. Entworfen von Prof. Schick in Karlsruhe. (Gewerbehalle.)



Standleuchter.



Standleuchter.

Tafel 215.

1. Darstellung des siebenarmigen Leuchters aus dem Tempel zu Jerusalem. Relief vom Triumphbogen des Titus in Rom.
2. Schmiedeiserner Leuchter aus der Kirche St. Peter in Tarrosa (Spanien). 14. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
3. Renaissance-Standleuchter für 3 Kerzen; Schmiedeisen; 17. Jahrhundert.
4. Moderner Standleuchter aus Schmiedeisen von Schlossermeister Puls in Berlin.
5. Grofser mehrarmiger Standleuchter aus Schmiedeisen, entworfen von Architekt C. Zaar, ausgeführt von Schlossermeister Puls in Berlin. (Gewerbehalle.) Hälftig dargestellt.

Der Handleuchter. (Tafel 216.)

Im weiteren Sinne bezeichnet man als Handleuchter jeden kleinen, leicht tragbaren Leuchter, während im engern Sinne der Begriff des Handleuchters einen Handgriff, eine Handhabe zum Halten und Tragen des Gerätes voraussetzt. Der Handleuchter hat stets bescheidene Dimensionen und wird häufig ganz niedrig, mehr breit als hoch, angelegt.

Die Art der Anlage ist äufserst mannigfaltig, so dafs sich die verschiedensten Formen finden. Häufig wiederkehrend sind Handleuchter nach der Form von Fig. 2, bei denen die Kerzenhülse mit der Kerze in einem Schraubengang der Höhe nach verstellbar ist, wie überhaupt das Mittelalter und die Renaissance in der Anbringung weiterer Schieb- und Klemmvorrichtungen sehr erfinderisch waren (vgl. Taf. 216. 1).

Da beim Gebrauch des Handleuchters das Abtropfen am leichtesten vorkommt, so wird auch hier den Abtropfschalen besondere Entwickelung zu teil, so dafs eine bestimmte Art von Handleuchtern darin besteht, dafs aus einer gestielten Schale ein mehr oder weniger hoch aufgebauter Hülsenkelch sich erhebt (Taf. 216. 6. 7. 8).

Nicht selten befindet sich, hauptsächlich bei schmiedeisernen Leuchtern, ein Löschhut mit denselben in Verbindung, wie das originelle Beispiel Fig. 4 zeigt; ebenso werden neuerdings häufig Handleuchter und Zündholzbehälter kombiniert.

Das Material ist dasselbe wie beim Standleuchter; auch in bezug auf das Dekorationsprinzip ist nichts Besonderes zu erwähnen.

Tafel 216.

1—3. Renaissance-Handleuchter aus Schmiedeisen. 17. Jahrhundert.
4—5. Moderne Handleuchter aus Schmiedeisen von Schlossermeister Puls in Berlin.

6. Moderner Handleuchter, entworfen von P. Fauré in Paris. (Gewerbehalle.)
7. Moderner Handleuchter von origineller Form; in Messing ausgeführt.
8. Moderner Handleuchter in Messinggufs.

Der Wandleuchter. (Tafel 217.)

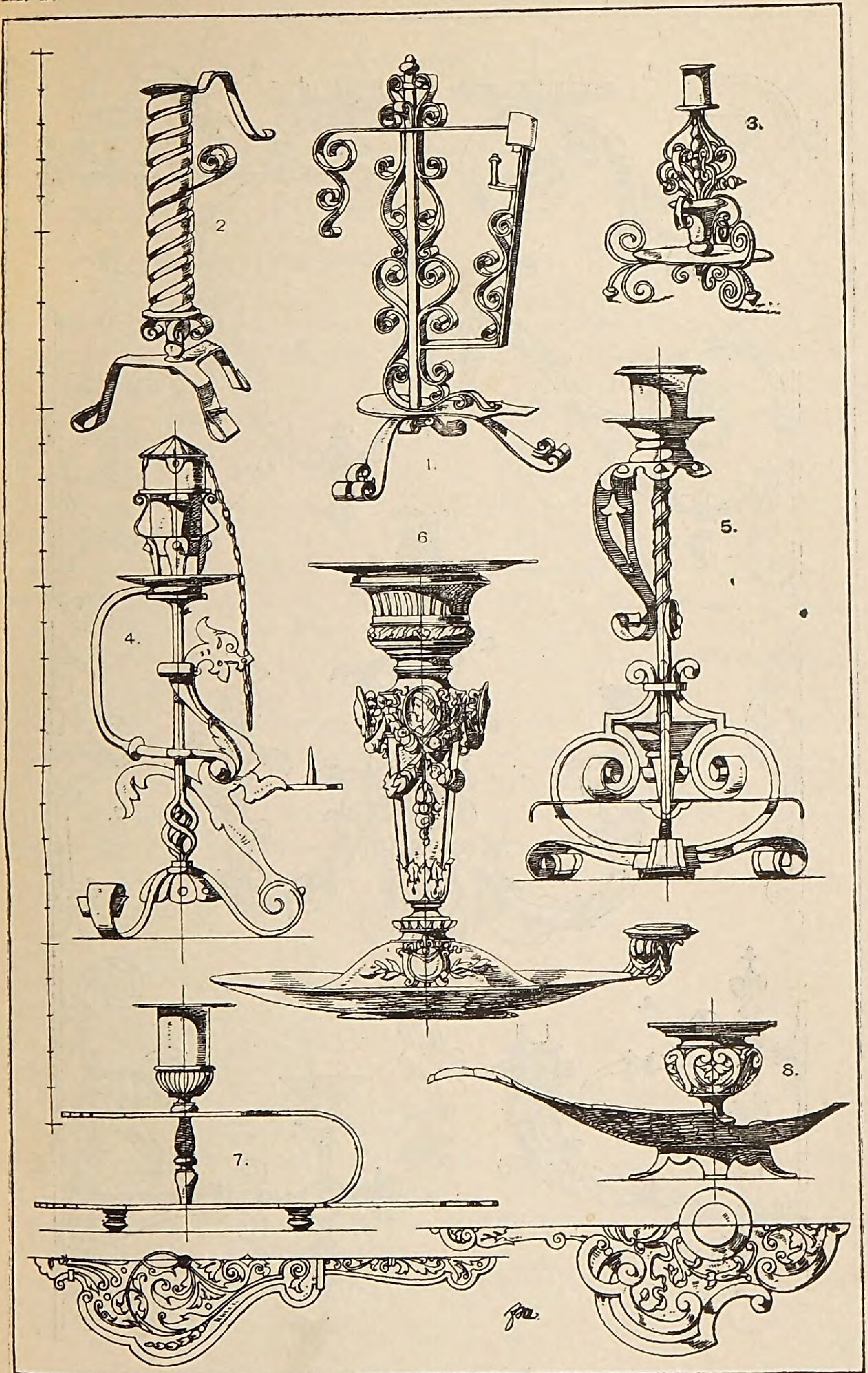
Wand- oder Armleuchter heifsen die an senkrechten Flächen, an Säulen, Pfeilern etc. fest oder drehbar angebrachten Kerzen- und Lampenträger. Im Mittelalter und der Renaissance hauptsächlich für Fackeln und Kerzen, in der modernen Zeit für Kerzen und für Gasflammen im Gebrauch, zeigen diese Wandarme naturgemäfs eine von den Standleuchtern abweichende Form. Geschwungenes Rankenwerk und konsolenartige Bildungen aus Metall (denn dieses Material kommt fast ausschliefslich in Betracht) tragen am freien Ende die Spitzen und Hülsen, die Gasbrenner und Glocken, welche letztere in Anwendung kommen, um das grelle Licht gleichmäfsiger zu verteilen, resp. die scharfen Schatten abzuschwächen. Die Verbindung der Arme mit der Wand geschieht in primitiven Fällen vermittelst Ösen und Zapfen (Taf. 217. 1), in besserer Ausstattung vermittelst scheibenartiger Rosetten oder Wandschilder und Cartouchen (Taf. 217. 6. 7. 8. 9). Der Wandleuchter ist sowohl für eine als für mehrere Flammen in Anwendung; im letzteren Falle werden auf gemeinsamem Untersatzteller mehrere Spitzen oder Hülsen angebracht (Taf. 217. 2) oder (und dies ist die bessere Lösung) der Hauptarm teilt sich in verschiedene Nebenarme (Taf. 217. 3). Der Wandarm kommt mit Vorliebe zur Anwendung in gröfserem Mafsstab für Strafsenbeleuchtung, für Kirchen, Theater und Säle, in Schlössern, Palästen, Restaurationen etc., in kleinerem Mafsstab als Klavierleuchter u. s. w. Bei dem Wandarm für Gasbeleuchtung ist darauf zu achten, dafs in der betr. Anordnung ein Rohr für die Gasleitung Platz findet. Die neuerdings verwendeten verstellbaren Arme in Form von Parallelogrammen u. ähnl. kommen, da sie, vorwiegend praktischer Natur, ohne ornamentale Ausschmückung sind, hier nicht in Betracht.

Tafel 217.

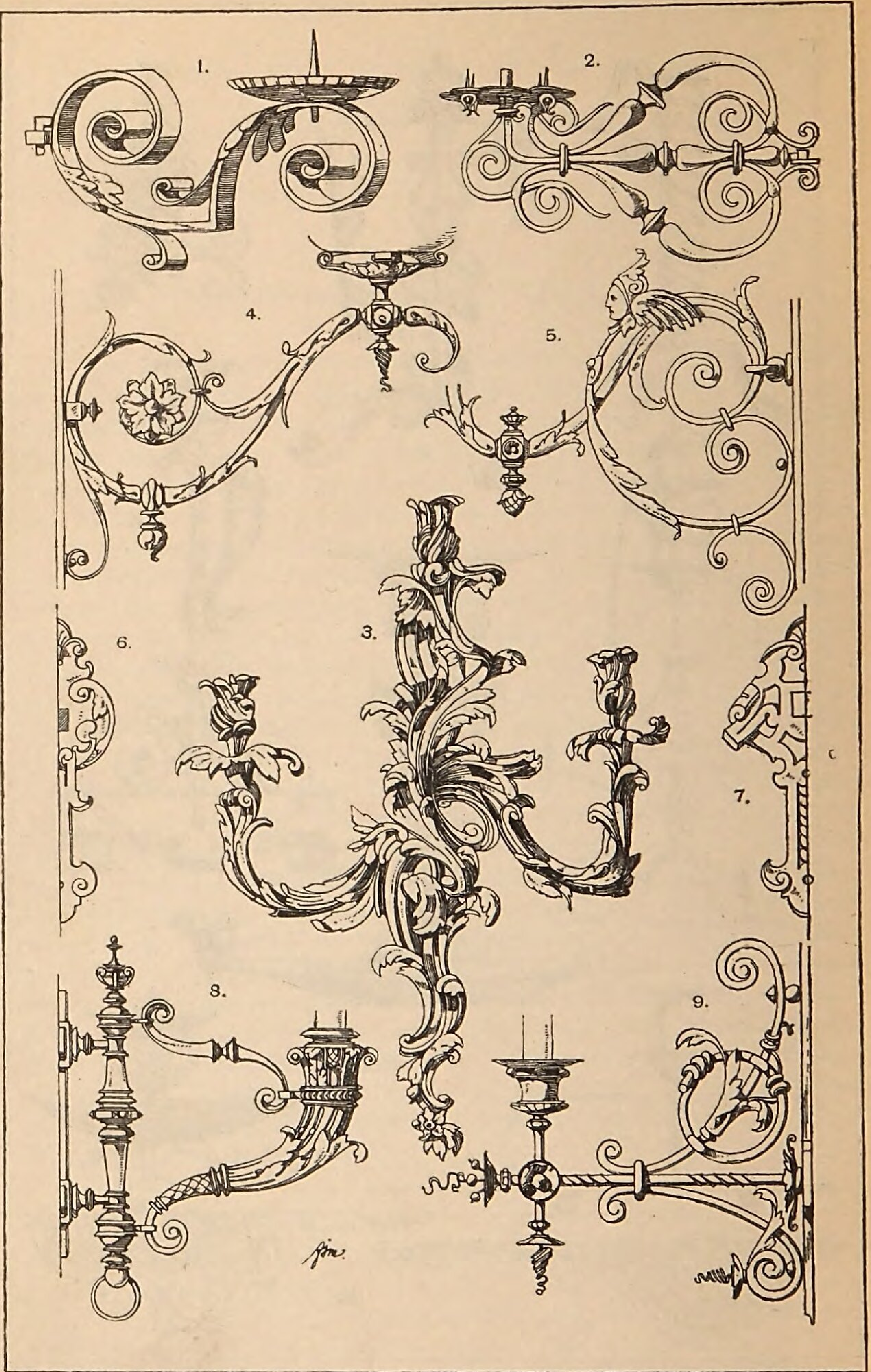
1—2. Wandleuchter aus Schmiedeisen. Deutsche Renaissance. Nationalmuseum in München.

3. Rokoko-Wandleuchter für 3 Kerzen. Vergoldete Bronze. Museum in Mailand. (Raguenet.)

4—5. Moderne Gasarme, entworfen von M. Weinholdt in München. (Gewerbehalle.)



Handleuchter.



Wandleuchter.

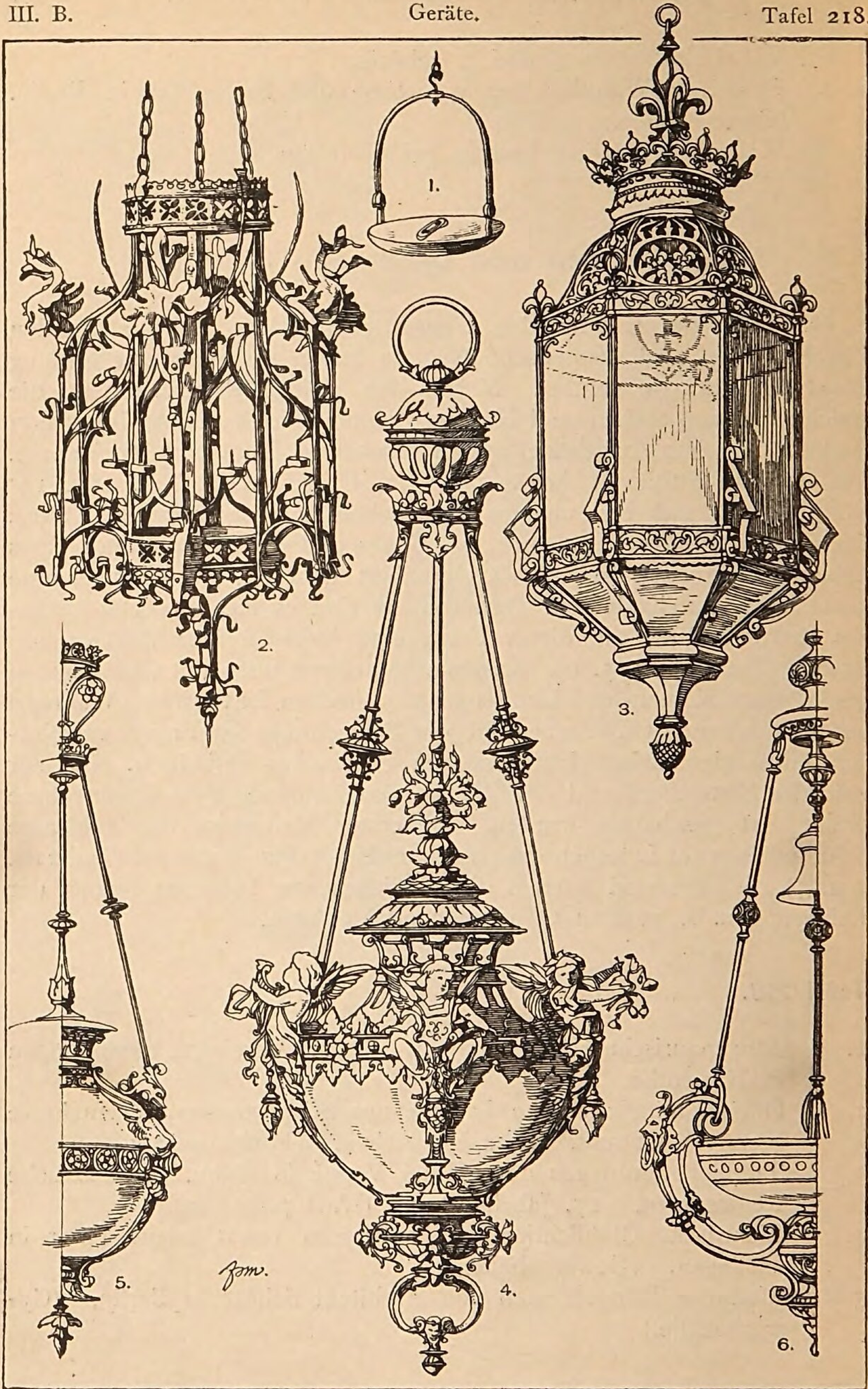
6—7. Wandschilder zu 4 und 5 gehörig.
8. Moderner Wandleuchter von Ihne und Stegmüller in Berlin. (Gewerbehalle.)
9. Moderner Wandleuchter in Schmiedeisen.

Hängelampen und Laternen. (Tafel 218.)

Sowohl die Gefahr des Umgeworfenwerdens beim stehenden Leuchter als auch ästhetische Gründe haben frühzeitig zur Bildung der Hängelampe geführt. Neben den kleinen Bronzelampen, die gleichzeitig zum Stehen und Hängen dienten, bietet die Antike schon fuſslose, nur zum Aufgehängtwerden bestimmte Lampen oder Ampeln. Die letztere Form ist heute noch im Orient (vergl. Taf. 187. 13) gebräuchlich und bei uns im christlichen und israelitischen Kultus. Die Einführung des Petroleums, des Gases und des elektrischen Lichtes haben der Neuzeit reichlich Gelegenheit geboten, die Hängelampe künstlerisch durchzubilden. Insbesondere sind es die kugeligen Hüllen aus mattem Glas, die dieser Form eine hübsche Durchbildung gestatten (Taf. 218. 4. 5. 6). Kastenartige, offene oder mit Glasscheiben geschlossene Kerzen- und Lampengehäuse heiſsen Laternen. Während unsere modernen Gaslaternen für die Beleuchtung im Freien gawöhnlich eines eigentlichen künstlerischen Schmuckes entbehren, sind zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance formvollendete Gegenstände dieser Art geschaffen worden. In erster Reihe ist das bildsame Schmiedeisen für Laternen ein passendes Herstellungsmaterial (Taf. 218. 2 u. 3). Selbstredend müssen die geschlossenen Laternen behufs der Reinigung u. s. w. zum Öffnen eingerichtet sein.

Tafel 218.

1. Alte maurische Hängelampe aus Eisen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
2. Offene, mittelalterliche Laterne aus Schmiedeisen, für mehrere Kerzen bestimmt. Deutsche Arbeit. (Formenschatz.)
3. Treppenlaterne aus dem Hôtel Vogué in Dijon. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
4. Elektrische Glühlichtlampen, entworfen von Ciseleur Peter in Eſslingen. (Gewerbehalle.)
5—6. Moderne Hängelampen von Architekt Schütz in Berlin. (Gewerbehalle.)



Hängelampen und Laternen.

Kronleuchter. (Tafel 219.)

Die kreisförmige Anordnung einer gröfseren Anzahl von Flammen an einem zum Aufhängen bestimmten Apparat führte zur Bildung des Kronleuchters (Lustre). Während das Mittelalter es liebte, die Flammen in eine Ebene zu legen, also einen Ring von Flammen zu bilden (Taf. 219, 2), erzielt die Renaissance einen gröfseren Reichtum und mehr Abwechselung durch Anordnung in mehreren Etagen, ein Prinzip, das im allgemeinen auch für unsere modernen Gaskronen in Anwendung geblieben ist (Taf. 219. 3. 4). Die Abwechselung wird dadurch erhöht, dafs die einzelnen Etagen die Flammen verschränken. Schmiedeisen und Bronze, daneben auch Glas (venetianische Kronleuchter) und neuerdings der billigere Eisen- und Zinkgufs sind das Ausführungsmaterial. Eine originelle und eigenartige Bildung sind die Lüster- oder Lichterweibchen der Renaissance, weibliche Halbfiguren, die in Fischschwänze etc. endigen und mit Hirschgeweihen versehen sind, welche die Kerzen tragen. Figur 1 unserer Tafel gibt ein Beispiel aus vielen. Die zierlichen Ketten, an denen diese Lichterweibchen sowie Lampen und Laternen aufgehängt zu werden pflegten, machen bei der modernen Gaskrone einem Aufhängerohr Platz, das gleichzeitig das Leuchtgas zuführt. Wurden im ersteren Falle die Ketten über Rollen geführt, um die Lampe höher oder tiefer hängen zu können, so findet bei der Gaskrone die Verschiebung mittelst einer Stopfbüchse statt, wobei ein Gegengewicht als Balancier dienen kann (Taf. 219. 7). Dann endigt die Krone häufig nach unten in einen Ring, um das Herabziehen zu erleichtern. Aufser den Glocken, die die Flamme umgeben, werden über denselben häufig Schalen angebracht, um die Decke vor Hitze und Rufs zu schützen. Jede einzelne Gasflamme mufs selbstverständlich mittelst eines Rohres mit dem Hauptrohr in Verbindung stehen. Bei neuerdings zur Anwendung gelangenden Glühlichtkronen können die Glühlichter statt nach oben nach abwärts gebogen sein, wobei die Schlagschatten der Untersatzteller u. s. w. wegfallen. Unsere Tafel gibt verschiedene Kronleuchter älterer und neuerer Zeit, zum Teil hälftig mit den Armen ins Profil gedreht und mit Weglassung der verkürzten, die Zeichnung verschneidenden Arme. Eine regelmäfsige Anordnung von 5 oder 6 Armen bildet die Regel; weniger und mehr Arme sind seltener. Bei Kronleuchtern mit vielen Flammen werden die einzelnen Arme nach Art der mehrkerzigen Wandarme angeordnet.

Tafel 219.

1. Lichterweibchen im Stile der deutschen Renaissance.
2. Halbkugelige Lichterkrone für acht Kerzen. Deutsche Renaissance.

3—6. Moderne Kronleuchteranlagen für Bronze und Schmiedeisen.
7. Modern-französischer Kronleuchter von Bildhauer Villeminot. (L'art pour tous.)

Moderne Lampen. (Tafel 220.)

Der Hauptwert der modernen Lampe liegt in ihrer Zweckmäſsigkeit, in ihrer technischen Vollendung. Wenn von einem Reichtum künstlerischer Phantasie, wie er sich bei der antiken Lampe zeigt, keine Rede sein kann, so finden sich unter den paar Grundtypen unserer Petroleumlampe, um die es sich hauptsächlich handeln kann, immerhin ganz hübsch ausgestattete Exemplare. Hier treten neben dem Metall auch wieder das Glas, das Porzellan, die Majolika in die Reihe der Erzeugungsstoffe. Im allgemeinen haben wir einen gegliederten Fuſs, auf diesen setzt sich der Ölbehälter auf und auf den letzteren der Brenner, der Cylinder und die Glocke (Taf. 220. 1 u. 2).

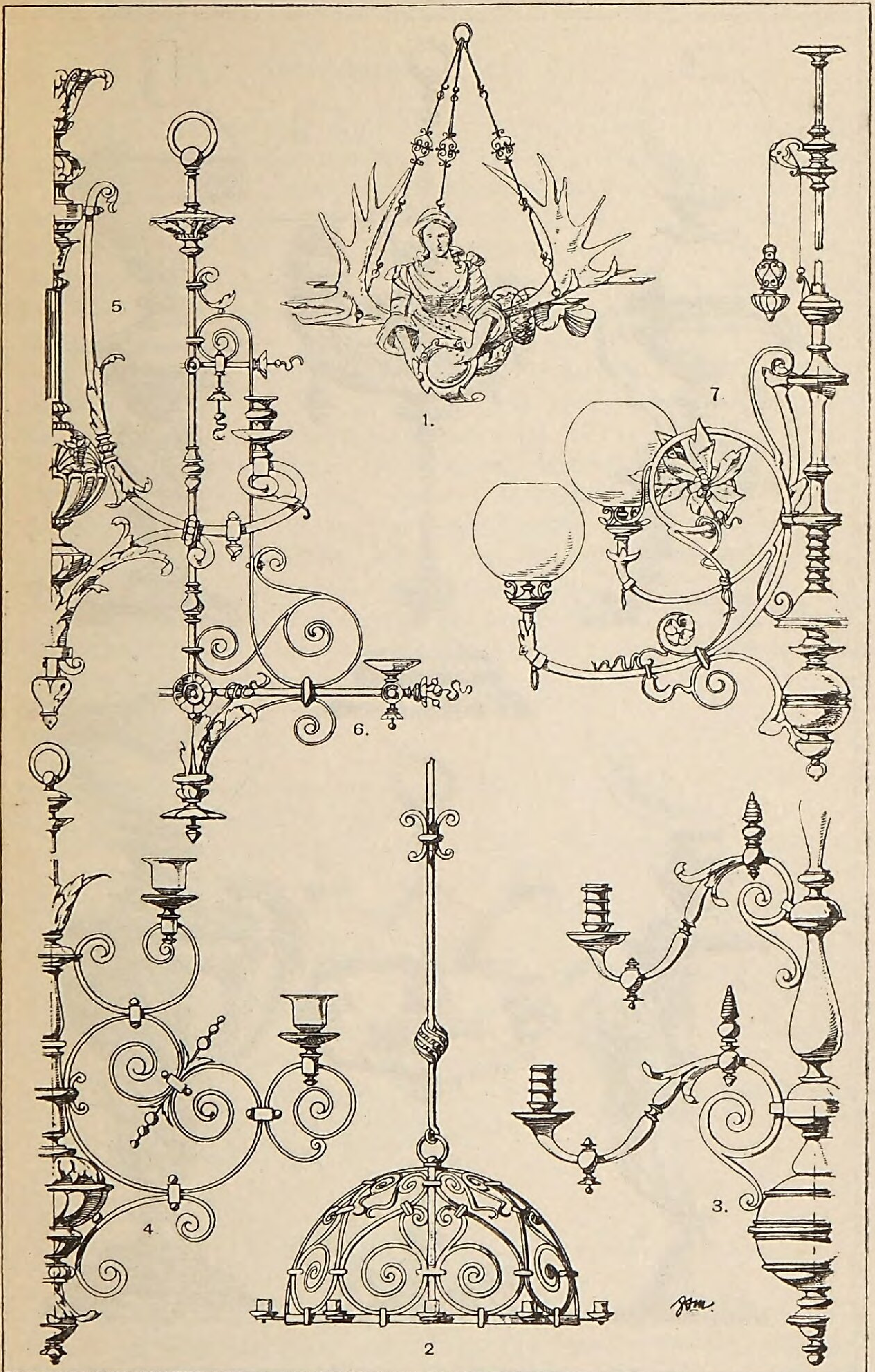
Bei reicheren Exemplaren wird der Ölbehälter maskiert, d. h. in eine Vase versenkt (Taf. 220. 3 u. 4). Neuerdings sind Versuche gemacht worden, diese konventionelle Form zu gunsten von originelleren Anlagen zu verlassen. Als Beispiel diene die sog. „Vestalampe", die von Berlin aus auf den Markt gebracht wurde (Taf. 220. 5) und als gelungen bezeichnet werden muſs. Diese Form läſst ein Auf- und Niederschieben zu, erleichtert das Einfüllen und Reinigen und ermöglicht die Kombination von mehreren Flammen (Taf. 220. 6).

Tafel 220.

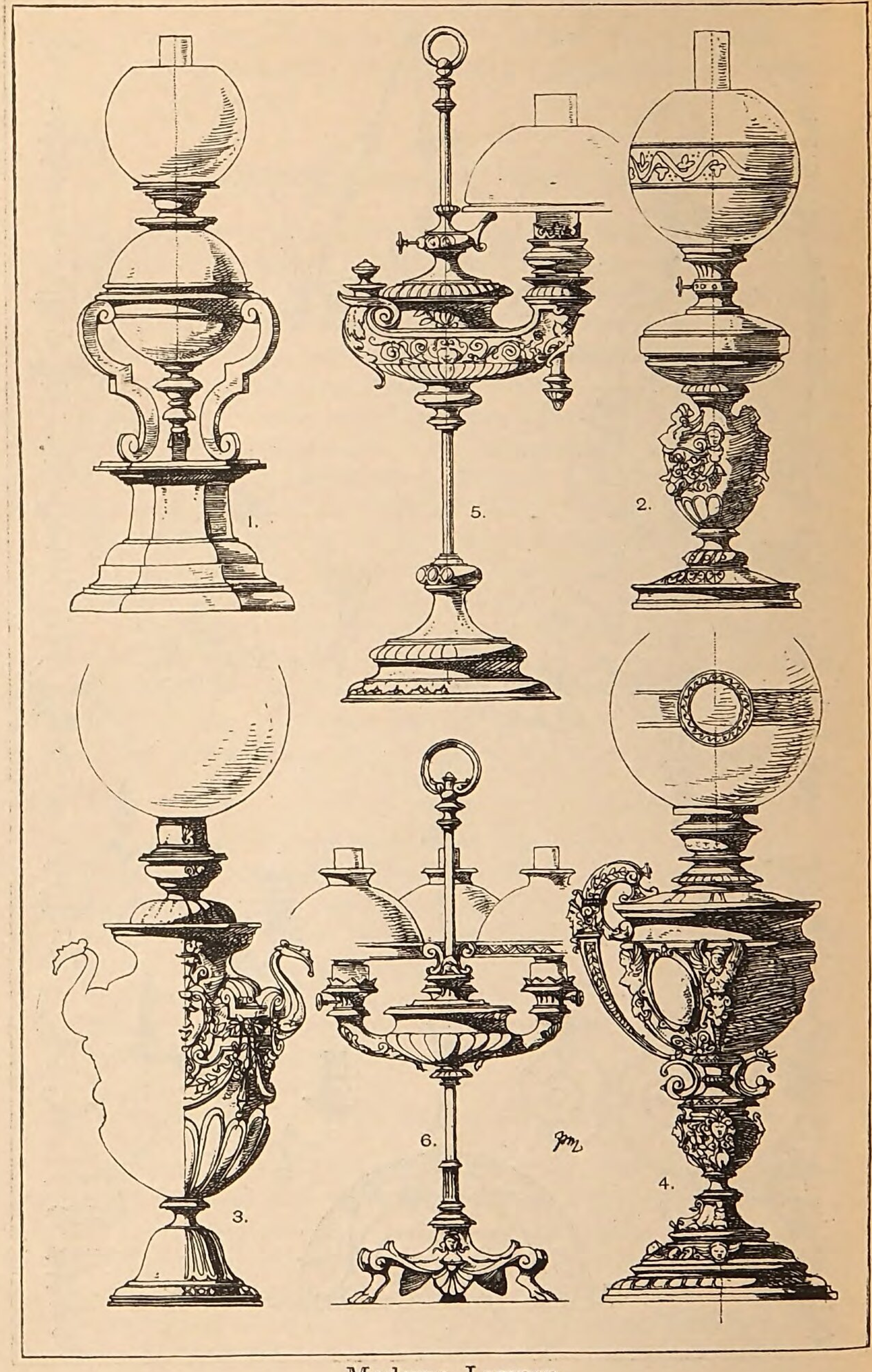
1—2. Petroleumlampen mit sichtbarem Ölbehälter.
3. Petroleumlampe mit verdecktem Ölbehälter von Bildhauer Piat in Paris. Cuivre poli (Messingguſs). (L'art pour tous.)
4. Petroleumlampe mit verdecktem Ölbehälter von Paul Stotz in Stuttgart. (Bronzeguſs). (Gewerbehalle.)
5. Petroleumlampe in cuivre poli. Sog. „Vestalampe". Berlin.
6. Petroleumlampe mit 3 Flammen von Bauinspektor Böhringer in Stuttgart. (Gewerbehalle.)

b. Kultusgeräte.

Wenn dem Kultusgerät nicht mehr als fünf Tafeln gewidmet werden, trotz seiner Mannigfaltigkeit, so hat dies seinen Grund vornehmlich darin, daſs dasselbe sich zum groſsen Teil schon in anderen Gruppen eingereiht vorfindet; so bei den Gefäſsen, beim Beleuchtungsgerät u. s. w. Es kann sich also hier nicht um eine vollständige Zusammenstellung des sakralen Apparates, sondern nur um vereinzelte Kategorien handeln, die teils dem antiken, teils dem christlichen Kultus entnommen sind.



Kronleuchter.



Moderne Lampen.

Der Altar. (Tafel 221.)

Den Altar (von alta ara), die Opferstätte, haben wir uns ursprünglich höchst einfach zu denken. Felsblöcke und aufeinandergeschichtete Steine unter freiem Himmel, unter Bäumen sind wohl die primitivsten derartigen Monumente. Mit der Entwickelung der Kunst, speziell der Architektur, tritt der Altar in den Dienst des Tempels und erhält eine künstlerische Ausstattung. Der antike Altar ist im allgemeinen eine postamentartige Anlage mit dreiseitigem, quadratischem oder kreisrundem Grundrifs; als Material dient Stein, vornehmlich Marmor. Nach oben hin endigt derselbe in eine tischartige Platte, die meist mit einer Aushöhlung zur Aufnahme des Opferfeuers versehen ist. Die ornamentale Ausschmückung geschieht in symbolischer Weise. Tierschädel, Fruchtgehänge, Opferbinden, Götterfiguren, Genien und ähnliches mehr kehren stets wieder. Erwähnt möge noch werden, dafs die Anlage des dreiseitigen Altars häufig auch als Sockelpartie der antiken Prunkkandelaber auftritt; so z. B. ist der in Figur 5 dargestellte Altar das Postament eines Kandelabers.

Die Altaranlagen im christlichen Kultus haben mit dem antiken Altar nichts gemein; sie sind Monumente im architektonischen Sinne und fallen nicht in den Rahmen unserer Betrachtung.

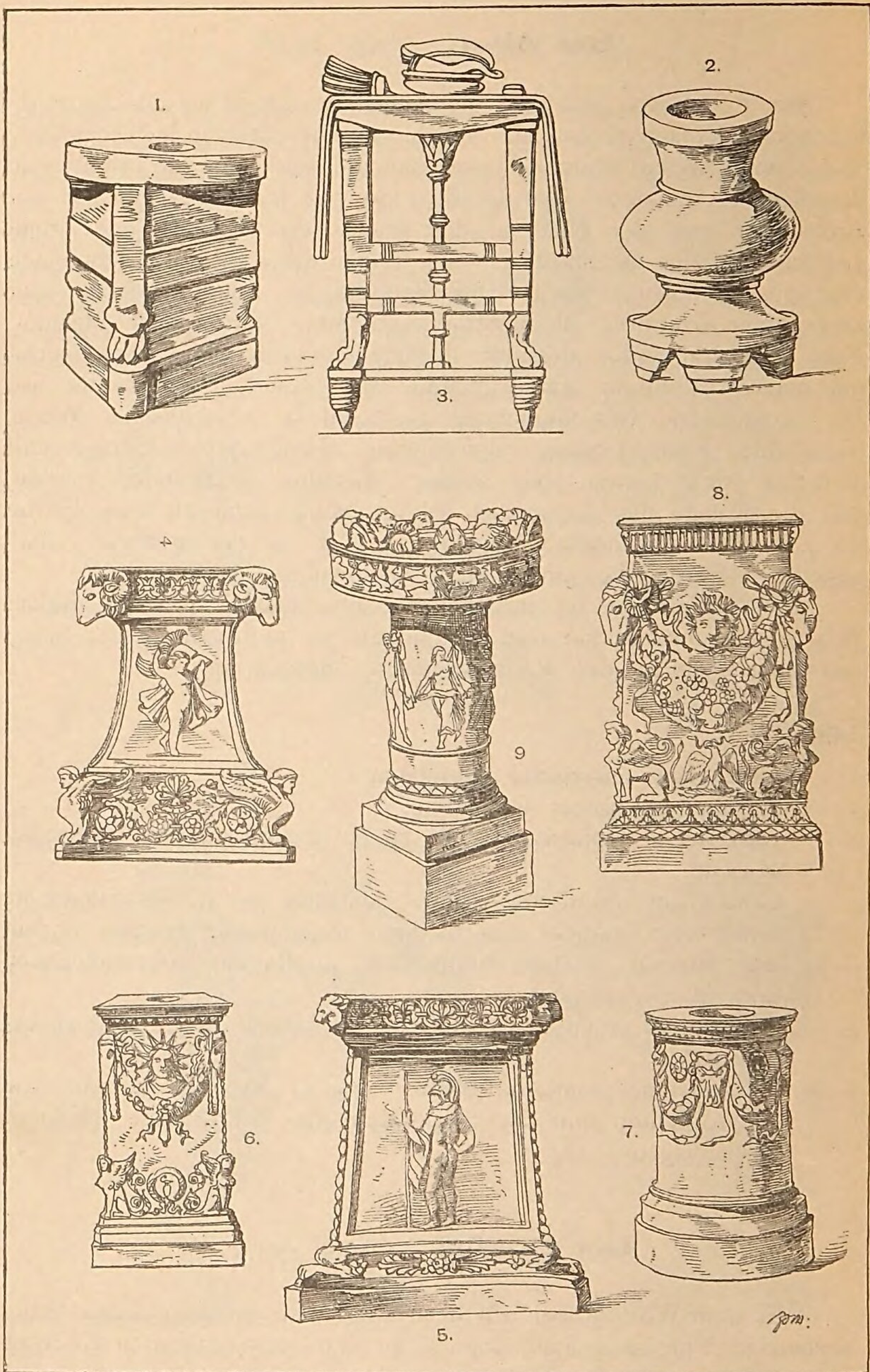
Tafel 221.

1. Dreiseitiger assyrischer Opferstein.
2. Runder assyrischer Opferstein.
3. Assyrischer Opfertisch von einem Flachrelief im Britischen Museum.
4. Dreiseitiger, römischer Altar. Derselbe ist in verschiedenen, wenig von einander verschiedenen Exemplaren erhalten und in den Museen zu Paris, London etc. zu finden. Wahrscheinlich dem Mars gewidmet.
5. Dreiseitiger, römischer Altar, als Postament eines Kandelabers benutzt.

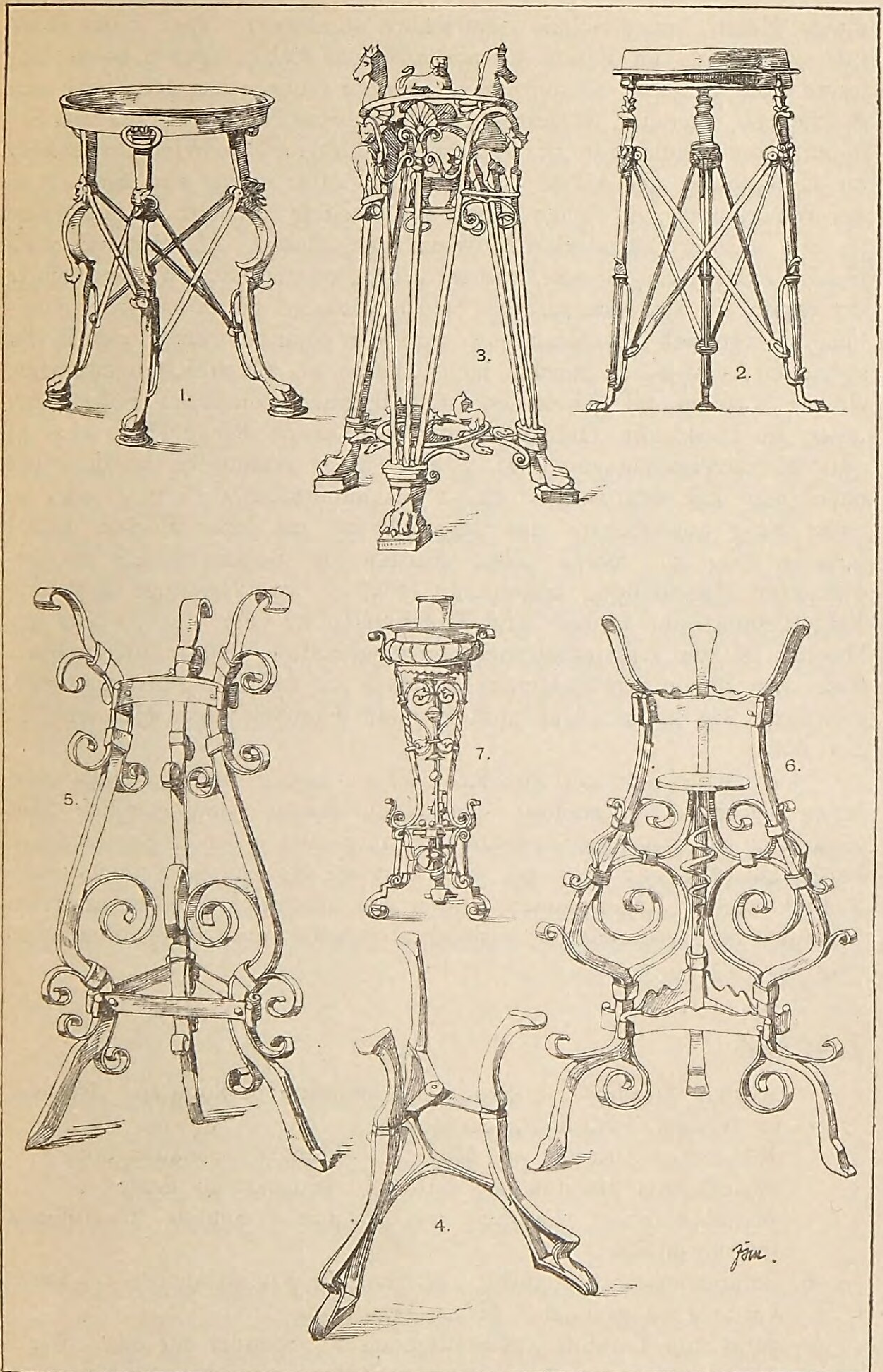
6—9. Verschiedene römische Altäre. Fig. 9 mit den Masken von 12 Gottheiten und den Sinnbildern des Tierkreises. (Ménard et Sauvageot.)

Der Dreifufs. (Tafel 222.)

Mit dem Worte Dreifufs bezeichnet man im allgemeinen jedes dreibeinige Untersatzgestell, wie es zu den verschiedensten Zwecken benutzt werden kann. Im engeren Sinne versteht man unter dem Dreifufs ein Gerät, das sich treiteilig aufbaut und nach oben mit



Der antike Altar.



Der Dreifufs.

einem Kessel, einer Schale oder Platte abschlieſst. Der antike Dreifuſs hat sowohl im Kultus als im profanen Leben eine ganz bedeutende Rolle gespielt. Ursprünglich offenbar Gebrauchsgegenstand, zum Kochen etc. dienend, ist derselbe von einfachen Formen; mit seiner Erhebung zum Kultusgerät, zum Opferpfannenträger, zum Weihgeschenk für die Heiligtümer des Apollo und anderer Götter, sowie zum Siegespreis der Wettkämpfe und Spiele nimmt der Dreifuſs konventionelle Formen an und wird in künstlerischer Weise ausgestattet. Als Material dient Metall, vornehmlich Bronze, und für groſse, monumentale Prunkdreifüſse der Marmor. Die griechischen, die römischen, die etruskischen Dreifüſse, je für sich charakteristisch und von einander verschieden in der speziellen Ausstattung, gleichen sich insofern, als die drei stangenartigen, glatten, ornamental gehaltenen oder figürlich verzierten Füſse nach unten in Tierklauen endigen, unter sich durch Ringe (Taf. 222. 3) oder Kreuzverstrebungen (Taf. 222. 1 u. 2) verbunden werden und nach oben mit dem Becken direkt zusammenhängen (1 u. 2) oder an einen Ring anschlieſsen, der bestimmt ist, ein loses Becken aufzunehmen (Fig. 3). Nicht selten werden am Becken Ringe zur bequemeren Handhabung angebracht (Fig. 1), das Gestänge läſst eine Verschiebung zum Höher- und Tieferstellen zu (Fig. 1 u. 2) oder der Dreifuſs ist zum Auseinandernehmen eingerichtet. Diese antiken Dreifüſse, von denen drei einfachere Beispiele zur Abbildung gebracht sind, gewähren wie kaum etwas anderes einen Einblick in die Metalltechnik der Alten.

Das Mittelalter und die Renaissance haben uns ebenfalls zahlreiche Dreifüſse überliefert. Dieselben dienen hauptsächlich dem Haushalte als Waschbeckenträger etc. und sind meist in Schmiedeisen hergestellt (Taf. 222. 4. 5. 6). Nachdem die Neuzeit die Schmiedeisentechnik wieder aufgenommen, finden sich ebenfalls hübsche moderne Dreifüſse als Lavoirständer, Visitenkartentische, Träger für Weinkühler (Taf. 222. 7) u. a. m.

Tafel 222.

1. Antiker Dreifuſs aus Bronze. Gefunden in Pompeji. Museum in Neapel. Etwa 70 cm hoch.
2. Römischer Dreifuſs aus Bronze. (Ménard et Sauvageot.)
3. Etruskischer Dreifuſs aus Bronze. Museum in Berlin.
4. Mittelalterlicher Dreifuſs aus Bronze. Schloſs Pierrefonds. (Viollet-le-Duc.)

5—6. Schmiedeiserne Dreifüſse. Italienische Renaissance. 17. Jahrh. Circa 1,20 m hoch. (L'art pour tous.)

7. Moderner Dreifuſs aus Schmiedeisen. Ständer für einen Weinkühler. Entworfen von Architekt Zaar, ausgeführt von Schlossermeister Puls in Berlin. (Gewerbehalle.)

Rauchfässer. (Tafel 223.)

Eines der ältesten kirchlichen Geräte ist das Rauchfafs oder Weihrauchbecken, bei dessen Anwendung der aufsteigende Weihrauch das zum Himmel dringende Gebet symbolisch darstellen soll. Das Rauchfafs ist aus edlen Metallen, aus Bronze, aus Eisen, Kupfer oder Messing hergestellt. Der untere Teil besteht aus einer Schale mit Fufs, die das Feuerbecken enthält. Der durchbrochene Deckel ist vermittelst Ösen an 3 Ketten verschiebbar. Diese 3 Ketten hängen an einer kleinen Platte mit Ring. An einer vierten Kette ist der Deckel befestigt; diese endigt ebenfalls in einen Ring und kann durch eine Öffnung in der genannten Platte emporgezogen werden (Taf. 223. 7). Der Schmuck ist ornamentaler und figürlicher Art und häufig symbolisch und mit Inschriften gepaart. Die romanischen und gotischen Rauchfässer zeigen des öfteren architektonische Anlagen in der Form von Domen und Türmen (Taf. 223. 2. 4. 6). Die Renaissance benutzt mehr die eigentliche Gefäfsform (Taf. 223. 8 u. 9). Die Neuzeit zehrt auch auf diesem Gebiet an alten Vorbildern, ohne etwas Selbständiges aufzuweisen. Gewissermafsen zum Rauchfafs gehörig ist das sogenannte Schiffchen, der Weihrauchbehälter, gewöhnlich eine elliptische Schale mit Zwischenwand und 2 Klappdeckeln. Aus dem Schiffchen wird der Weihrauch vermittelst eines Löffels in das Rauchfafs eingestreut.

Tafel 223.

1—2. Romanische Rauchfässer aus Bronze. Aus dem 6. u. 12. Jahrhundert. Je 19 cm hoch. Grofsh. Hofantiquarium in Mannheim.
3. Romanisches Rauchfafs aus Bronze. Französische Arbeit. Anfang des 13. Jahrhunderts. 17 cm hoch. (Viollet-le-Duc.)
4—5. Frühgotische Rauchfässer von steinernen Statuen an der Kathedrale zu Chartres. 13. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
6. Gotisches Rauchfafs mit turmartigem Deckel.
7—8. Rauchfässer aus der Renaissancezeit.
9. Renaissance-Rauchfafs. South-Kensington-Museum in London.

Kruzifixe. (Tafel 224.)

Kruzifixe (von crucifixus = gekreuzigt) oder Herrgottsbilder kommen im christlichen Kultus erst vor, nachdem die entehrende Todesstrafe der Kreuzigung in Wegfall gekommen war. Die ältesten Kruzifixe datieren etwa in das 6. Jahrhundert zurück. Im Laufe der folgenden Stilzeiten hat das Kruzifix verschiedenartige Wand-

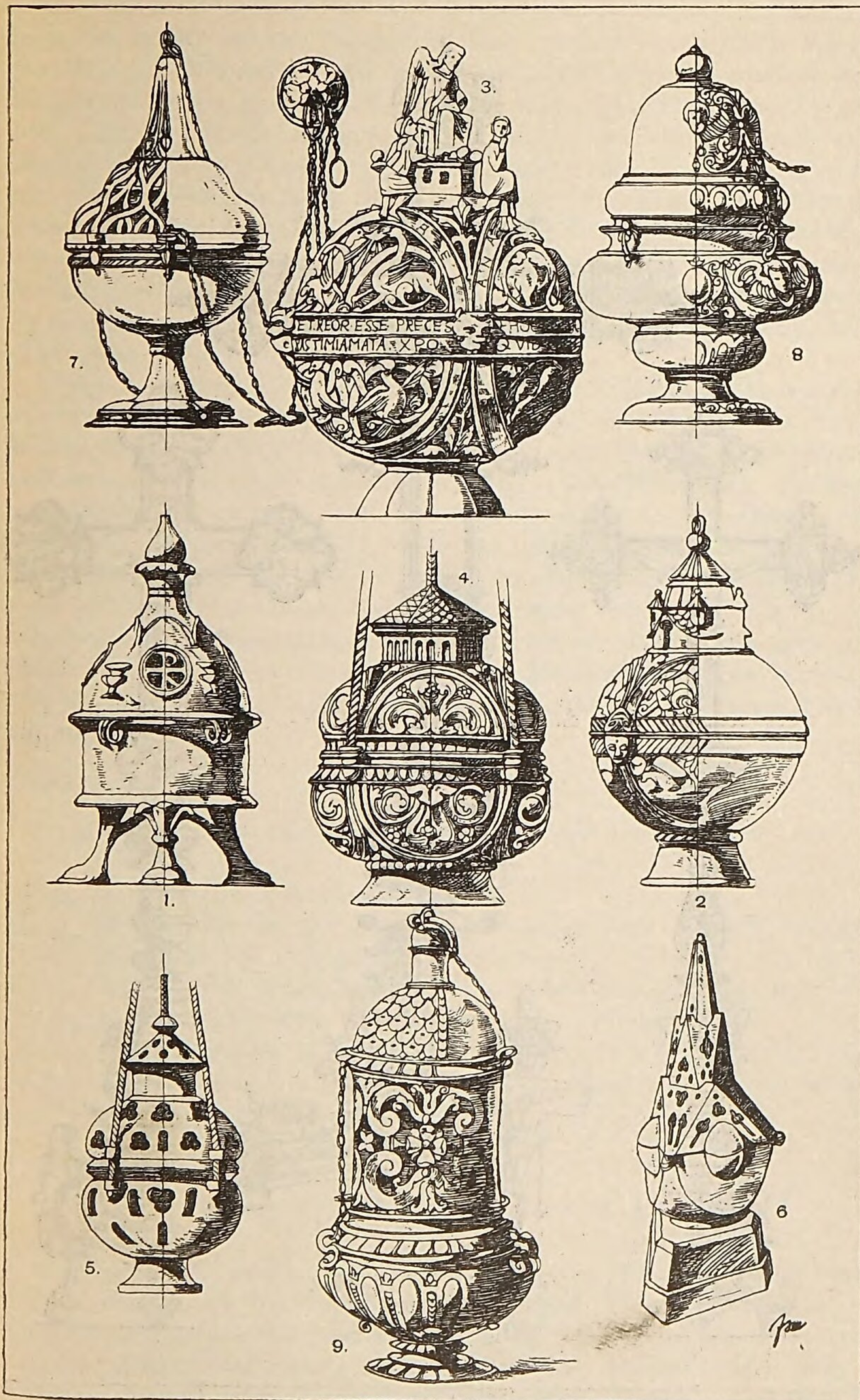
lungen durchgemacht. Die älteren Kruzifixe stellen den Gekreuzigten häufig bekleidet dar (Taf. 224. 3), während später der nackte Körper immer mehr zur Geltung gelangt und die Bekleidung sich auf den Lendenschurz beschränkt. Die älteren Christusbilder zeigen gerade, steife Haltung und ruhigen Ausdruck, während die späteren Zeiten eine lebendigere Auffassung und den Ausdruck des Schmerzes aufweisen. Erst werden beide Füfse getrennt aufgenagelt, später vereint, so dafs sich die 4 Nägel auf 3 reduzieren. Über oder hinter dem Haupte wird ein Nimbus (Heiligenschein) angebracht und darüber nicht selten eine Schrifttafel mit den Buchstaben I. N. R. I. (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum). Die Enden der Arme des lateinischen Kreuzes erhalten Verzierungen in Form von Vierpässen, in welchen die vier Evangelisten oder symbolische Darstellungen Platz finden (Taf. 224. 2. 3). Auch blofs ornamentale Endigungen an den Balkenausläufern und in den Winkeln des Kreuzes sind nicht selten (Taf. 224. 1). Wo das Kruzifix zum Aufstellen als Altarkreuz etc. dient, erhält es einen kandelaberartigen Unterbau (Fig. 1. 2. 3). Die Sockel der Altarkruzifixe werden gern mit der Unterpartie der zugehörigen Standleuchter gleichartig gehalten. Als Material dienen vornehmlich die Metalle, Holz und Elfenbein; häufig so, dafs das Christusbild und dessen Träger aus verschiedenem Material gearbeitet sind. Da in gut katholischen Gegenden das Kruzifix in keinem Hause fehlen darf, hat sich verschiedenerorts, so z. B. in Tirol, die Herrgottschnitzerei zur Hausindustrie und zum besonderen Handwerk entwickelt. Fig. 4 giebt ein hierher gehöriges Beispiel.

Tafel 224.

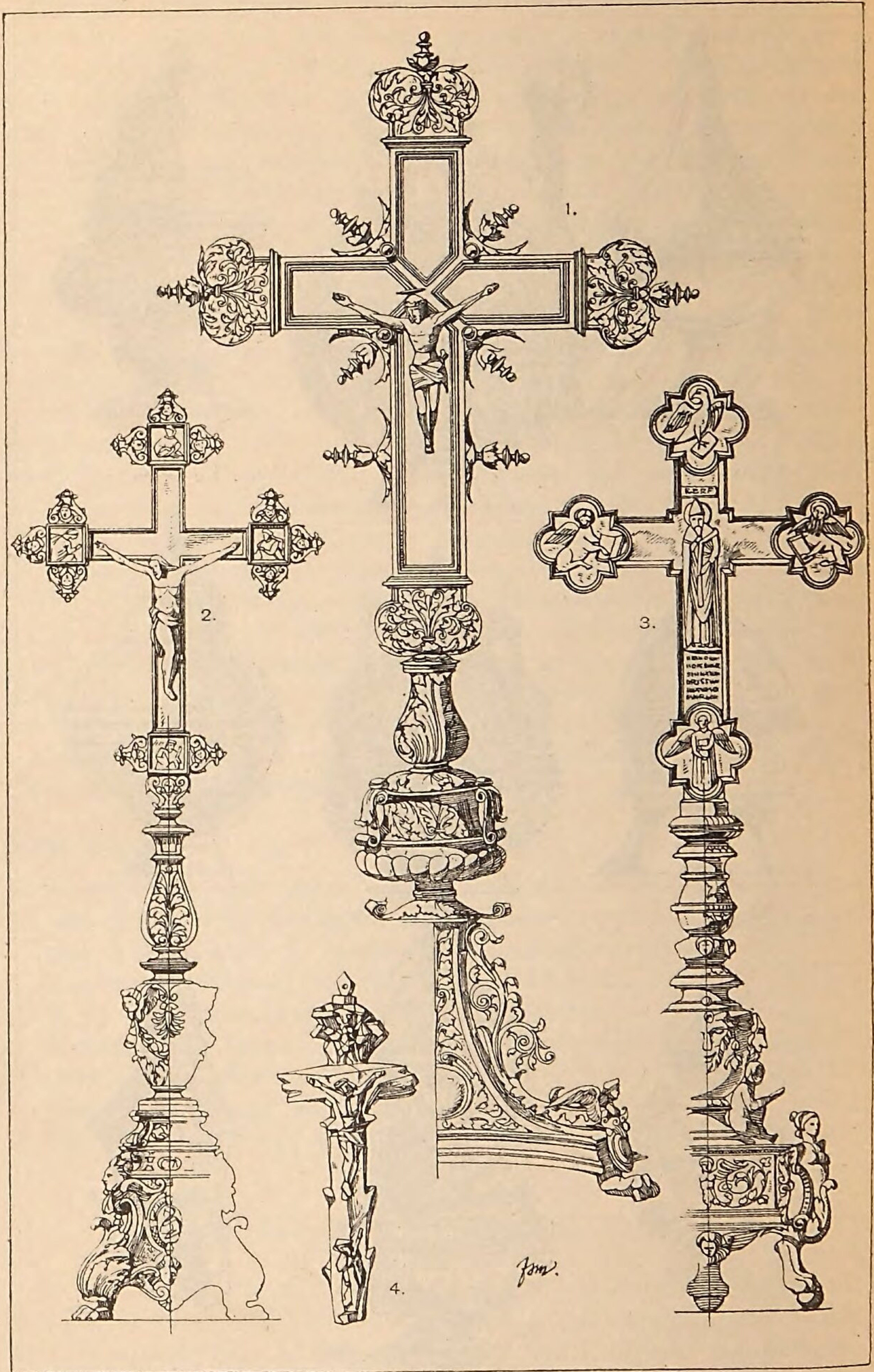
1. Kruzifix aus dem Jahre 1511. Italienische Renaissance. Silber und vergoldet; die Einlagplatten des Kreuzes aus Bergkrystall. Sammlung Poldi Pezzoli in Mailand. (Kunsthandwerk.)
2. Kruzifix aus Bronze, Altarkreuz aus der Certosa bei Pavia; 1,35 m hoch. Ital. Renaissance. (Musterornamente.)
3. Kruzifix aus Bronze; italienische Renaissance. Das Kreuz ist offenbar viel älteren Datums als der Unterbau und später mit diesem „zusammen gebaut“.
4. Primitiv und flott geschnitztes Holzkruzifix. Moderne Hausindustrie.

Bischofstab und Monstranz. (Tafel 225.)

Der Bischofstab, auch Krummstab, Hirtenstab genannt, ist seit dem frühesten Mittelalter das Zeichen der bischöflichen Würde. Im Abendlande hat er bis ins 12. Jahrhundert und im Orient bis heute die Form einer Krücke (Taf. 225. 1). Später wird das obere Ende spiralförmig umgebogen, daher der Name Krummstab. Das



Rauchfässer.



Kruzifixe.

gebogene Ende und der eigentliche Stab werden durch einen Knopf getrennt. Im Mittelalter wird der Bogen mit Krabbenornamenten und Inschriften geziert und nimmt in seiner Mitte figürliche Darstellungen auf. Häufig wird der Kampf der Kirche mit dem Bösen durch den Kampf mit einem Drachen symbolisch dargestellt (Taf. 225. 4). In der gotischen Periode wird der Knauf unter dem Bogen als architektonische Laterne durchgebildet. Die Gröfse des Bischofstabes beträgt durchschnittlich 1,50 m; als Material dienen Holz, Elfenbein und Metall, gewöhnlich für die einzelnen Teile abwechselnd. Unsere Tafel giebt nur die oberen Enden wieder, die in ornamentaler Hinsicht allein in Betracht kommen.

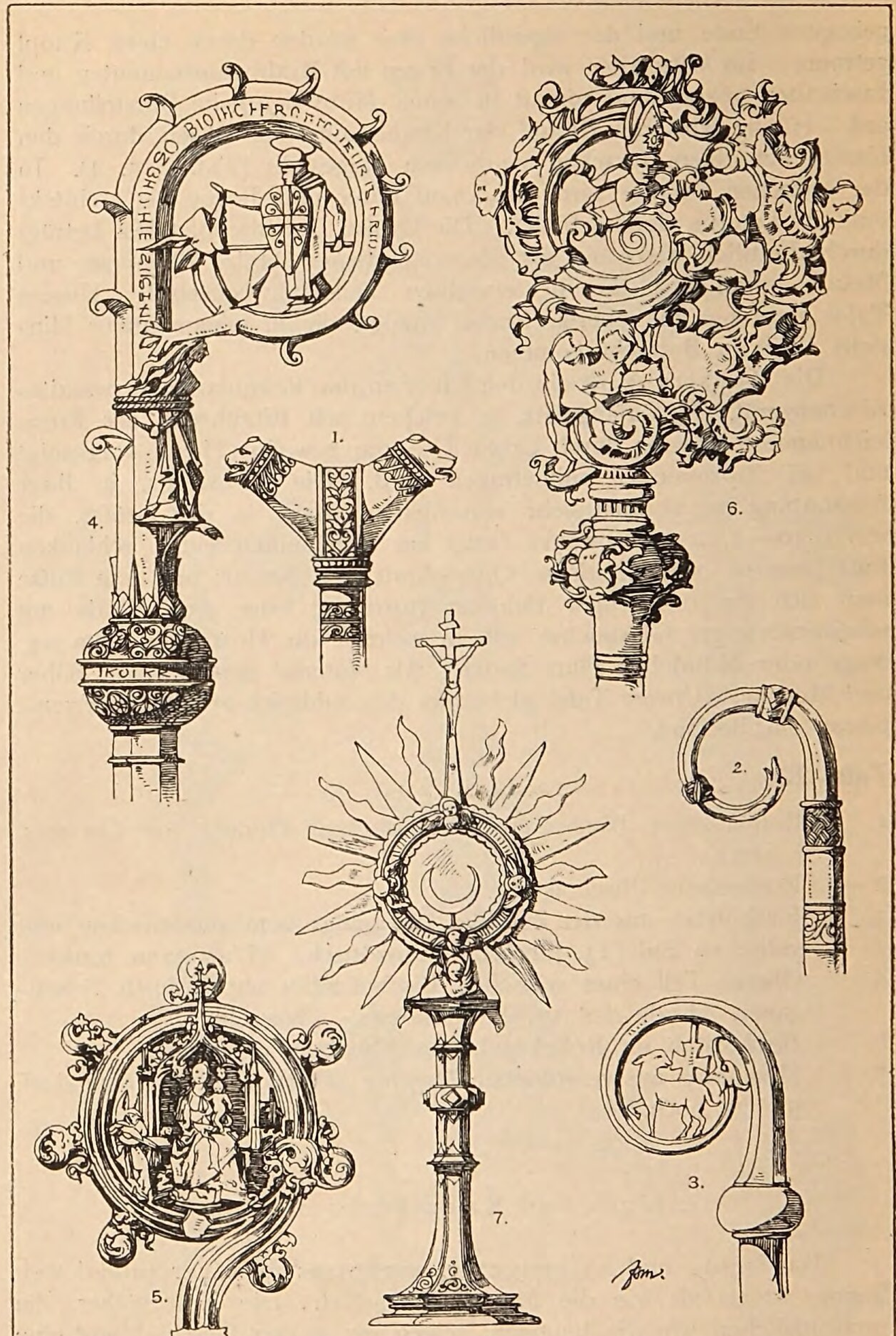
Die Monstranz ist ein den Ciborien und Reliquiarien verwandtes Kirchengerät, ein Schaugefäfs, in welchem seit Einführung des Fronleichnamfestes (1264 durch Urban IV.) die geweihte Hostie vorgezeigt und bei Prozessionen mitgetragen wird. Die Monstranz, in ihrer Ausstattung im übrigen sehr verschieden, sowie in der Gröfse, die von 0,30—1,50 m schwankt, zeigt im allgemeinen einen schlanken Fufs (von 6- oder 8seitigem Querschnitt) mit Knauf; auf dem Fufse baut sich ein turmartiger Behälter (turricula) oder eine Glorie mit scheibenförmiger Glasbüchse auf, in welcher die Hostie auf dem sog. Auge oder Möndchen Platz findet. Als Material dienen Gold, Silber und Messing. Unsere Tafel giebt aus den zahlreich erhaltenen Exemplaren ein Beispiel.

Tafel 225.

1. Romanischer Bischofstab (des Bischofs Gerard von Limoges, † 1022).
2—3. Romanische Bischofstäbe.
4. Bischofstab aus der Zeit des Übergangs vom romanischen zum gotischen Stil (13. Jahrh.). Französisch. (L'art pour tous.)
5. Oberer Teil eines gotischen Bischofstabes nach Martin Schongauer. Ende des 15. Jahrhunderts. (Wessely.)
6. Bischofstab im Rokokostil. In Elfenbein geschnitzt.
7. Monstranz aus vergoldetem Messing. Pfarrkirche in Hotzendorf. 58 cm hoch.

c. Jagd- und Kriegsgerät; Waffen.

Das Jagd- und Kriegsgerät, wenigstens in seiner primitivsten Form, ist so alt wie die Menschheit selbst. Die Naturvölker, die ursprünglichen wie die heutigen, zeigen ein grofses Geschick und eine gewisse Originalität gerade in der Verzierung dieses Gerätes, wie die Waffen unserer ethnographischen Sammlungen zeigen. Dasselbe ist, solange noch Horn, Knochen, Fischgräten etc. zu dessen Herstellung



Bischofstab und Monstranz.

dienten und auch soweit es in die sog. Steinzeit fällt, verhältnismäfsig einfach und gewinnt erst reichere Form und Gestaltung mit dem Bekanntwerden des Erzes und des Eisens. Der gewaltigen Umwälzung, die der Übergang von der Stein- zur Metallperiode im Gefolge hatte, gesellt sich später die nicht weniger imposante zu, hervorgebracht durch die Erfindung des Schiefspulvers.

Das Jagd- und Kriegsgerät läfst sich in zwei grofse Unterabteilungen trennen, in Schutzwaffen und in Angriffswaffen. Zu den ersteren zählen die Schilde, die Helme, die Rüstungen. Die Art und Zahl der Angriffswaffen ist noch weit mannigfaltiger. Schwerter, Dolche, Degen, Säbel, Speere, Spiefse, Lanzen, Beile, Hämmer, Morgensterne, Pfeil und Bogen, die Armbrust, Gewehre und Pistolen sind die hauptsächlichsten Vertreter. Es ist leider nicht möglich, all den einzelnen Formen in diesem Werke die entsprechende Berücksichtigung zu gewähren; immerhin haben die Hauptrepräsentanten Aufnahme gefunden mit Ausnahme der Schufswaffen und Rüstungen, an denen im grofsen Ganzen auch nur das einzelne Detail von ornamentaler Bedeutung ist.

Die hervorragendsten Objekte unserer Waffenkammern und Museen sind neuerdings in zahlreichen Werken zur Veröffentlichung gelangt, so dafs eine Orientierung auf diesem Gebiete nicht schwer fällt; auch einzelne Spezialwerke über Waffen sind erschienen, von denen hier eines erwähnt sein mag: Demmin, Waffenkunde, E. A. Seemann, Leipzig.

Schilde. (Tafel 226.)

Der Schild, die seit den ältesten Zeiten gebräuchliche Schutzwaffe gegen Stich und Hieb, ist im allgemeinen eine gewölbte Scheibe, deren Grundform sich vielfach geändert hat. Kreisrunde, elliptische, halb cylindrische, mandelförmige Gestaltungen finden sich neben reicher konturierten Umrissen. Als Material dienen Holz, Weidengeflecht, Leder, Metall oder Verbindungen dieser Stoffe. Der Schild wird an einem Griffe in der linken Hand gehalten oder mittelst eines Riemens an den Arm gestreift. Die Gröfse schwankt zwischen 0,50 und 1,50 m. Der antike Schild war kreisrund, in der Mitte nicht selten mit einem Schildbuckel geziert. Bei den alten germanischen Völkern ist die Form grofs und viereckig, im Mittelalter dreieckig. Die Setzschilde oder Sturmwände des 14. und 15. Jahrhunderts waren sehr grofs und unten mit Füfsen zum Aufstellen versehen. Bei den Turnieren diente die Tartsche, ein Schild mit ausgeschnittenem Loch zum Einlegen der Lanze. Mit der Einführung der Schufswaffen wird der Schild wertlos und verschwindet als Gebrauchsstück. Als Prunk- und Schaustück spielt er über diese Zeit hinaus und heute noch eine Rolle; vom ornamentalen Standpunkte aus sind gerade diese Prunkschilde von hohem Interesse. Sie bieten der Metalltechnik ein aufserordent-

lich günstiges Objekt zur Entfaltung ihrer Künste. Die einfache Zonalteilung des antiken Schildes hat längst freieren Einteilungen und reichlichem Figuren- und Ornamentenschmuck Platz gemacht.

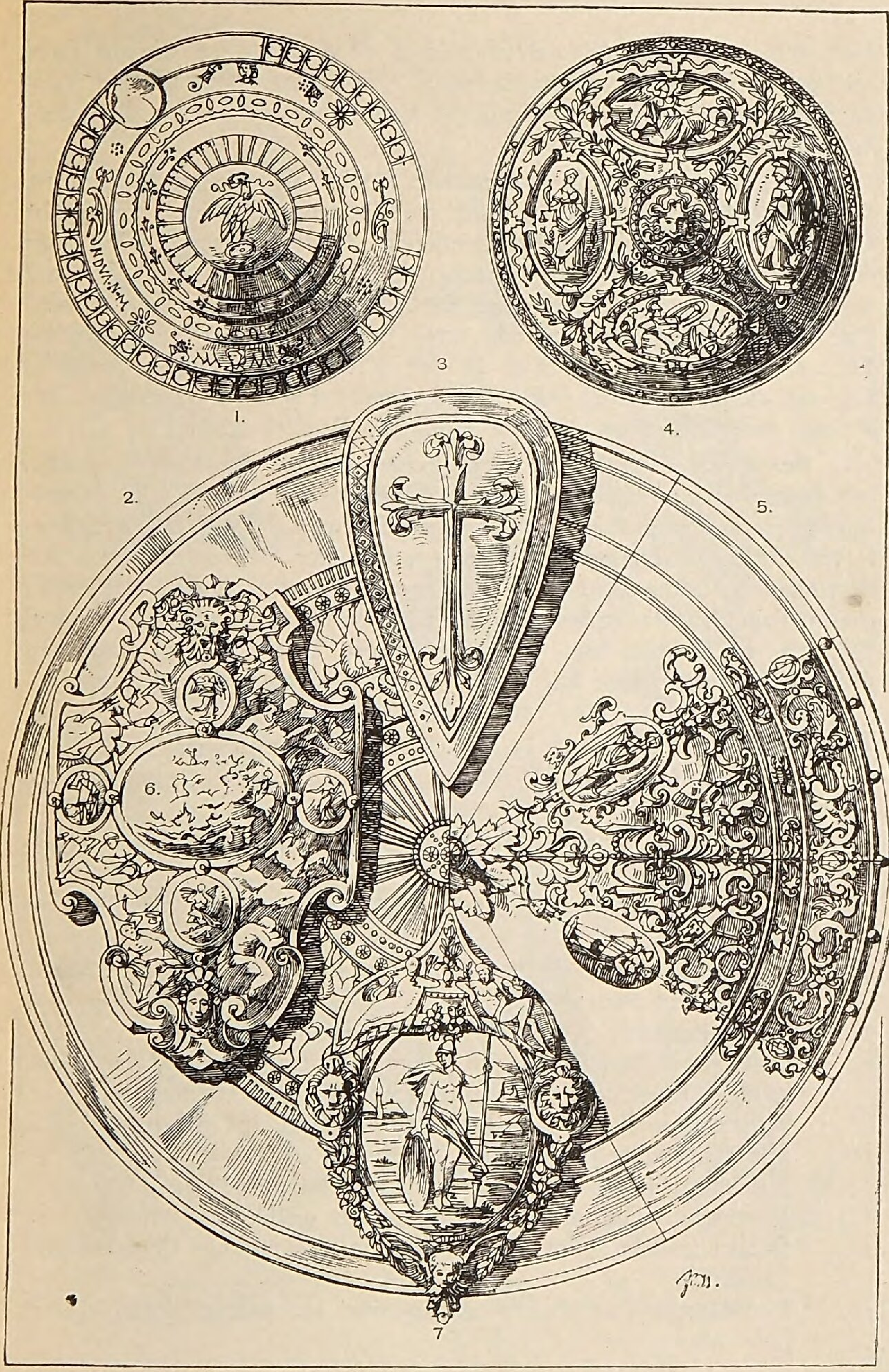
Tafel 226.

1. Römischer Schild mit Buckel aus teilweise versilberter Bronze. Gefunden bei Mainz. Museum in Wiesbaden.
2. Etruskischer Schild aus Bronze, gefunden in einem Grabe. Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
3. Mittelalterlicher Schild aus der Zeit der Kreuzzüge. Nach Viollet-le-Duc.
4. Renaissance-Schild aus der Zeit Heinrichs II. von Frankreich. In Metall getrieben.
5. Reich ornamentierter Metallschild, in der Mitte mit einer Rosette und einem spitzen Zapfen geziert. Renaissance.
6. Renaissance-Schild mit reichem figuralem Schmuck, in Metall getrieben.
7. Renaissance-Schild, in Silber getrieben, von P. van Vianen um das Jahr 1600.

Helme. (Tafel 227.)

Der Helm, die Schutzwaffe des Kopfes, ursprünglich wohl aus Leder, später allgemein aus Metall und in der neueren Zeit wieder aus Leder mit Metallzuthaten bestehend, hat im Laufe der Jahrhunderte allerlei Wandlungen in bezug auf die Form durchgemacht, wobei einerseits rein praktische, andererseits auch ästhetische Gründe mitgespielt haben.

Die gröfste Formvollendung zeigt wohl der griechische Helm, der sich dem menschlichen Körper, wie die antike Rüstung überhaupt, am unmittelbarsten anpafst. Es braucht blofs an die einfache und doch so schöne Helmbedeckung erinnert zu werden, mit welcher die Pallas Athene auf antiken Gemmen etc. dargestellt zu werden pflegt. Das Gorgonenhaupt und Sphinxgestalten sind beliebte Verzierungsmotive an reicheren Exemplaren; die Verzierung zeigt sich vornehmlich an der Stirnschutzwand und den beweglichen Backenklappen. Tafel 227 stellt in Figur 1 einen griechischen Helm von der Grundform der phrygischen Mütze dar. Ähnlich veranlagt wie die griechischen Helme sind die etruskischen, von denen Figur 2 ein hübsches Beispiel zeigt. Der römische Helm ist einfacher, zeigt gewöhnlich die Form eines konischen Hutes mit lyraförmigen Ansätzen (Taf. 227. 3). Wir haben uns diese Helme, wie die vorher genannten, mit Federbüschen oder Haarschweifen geschmückt zu denken, zu deren Aufstecken meist Vorrichtungen angebracht sind. Das Gleiche gilt



Schilde.

von den römischen Gladiatorenhelmen (Fig. 4. 5. 6), die in ihrer reichen, prunkhaften, oft überladenen Ausstattung, dem grofsen Vordach und dem schweren Helmbügel etwas Plumpes haben, ohne deshalb unschön zu sein.

Äufserst mannigfaltig, wenn auch höchst unbedeutend in bezug auf ornamentale Ausstattung sind die Helme des Mittelalters. Mit Übergehung der mehr nebensächlichen Zwischenformen seien hier einige Hauptarten namhaft gemacht, wie sie etwa der Zeit nach auf einander folgen. Es sind dies der Kübelhelm (französisch „heaume“) Fig. 8, der Topfhelm, Schale oder Schaller (französisch „salade“) Fig. 7, der Stechhelm Fig. 9, der Visierhelm (franz. „armet“) Fig. 10, der Spangenhelm oder Rosthelm Fig. 11. (Bezüglich der Helme vergleiche auch Gruppe Heraldik, Kapitel 286.)

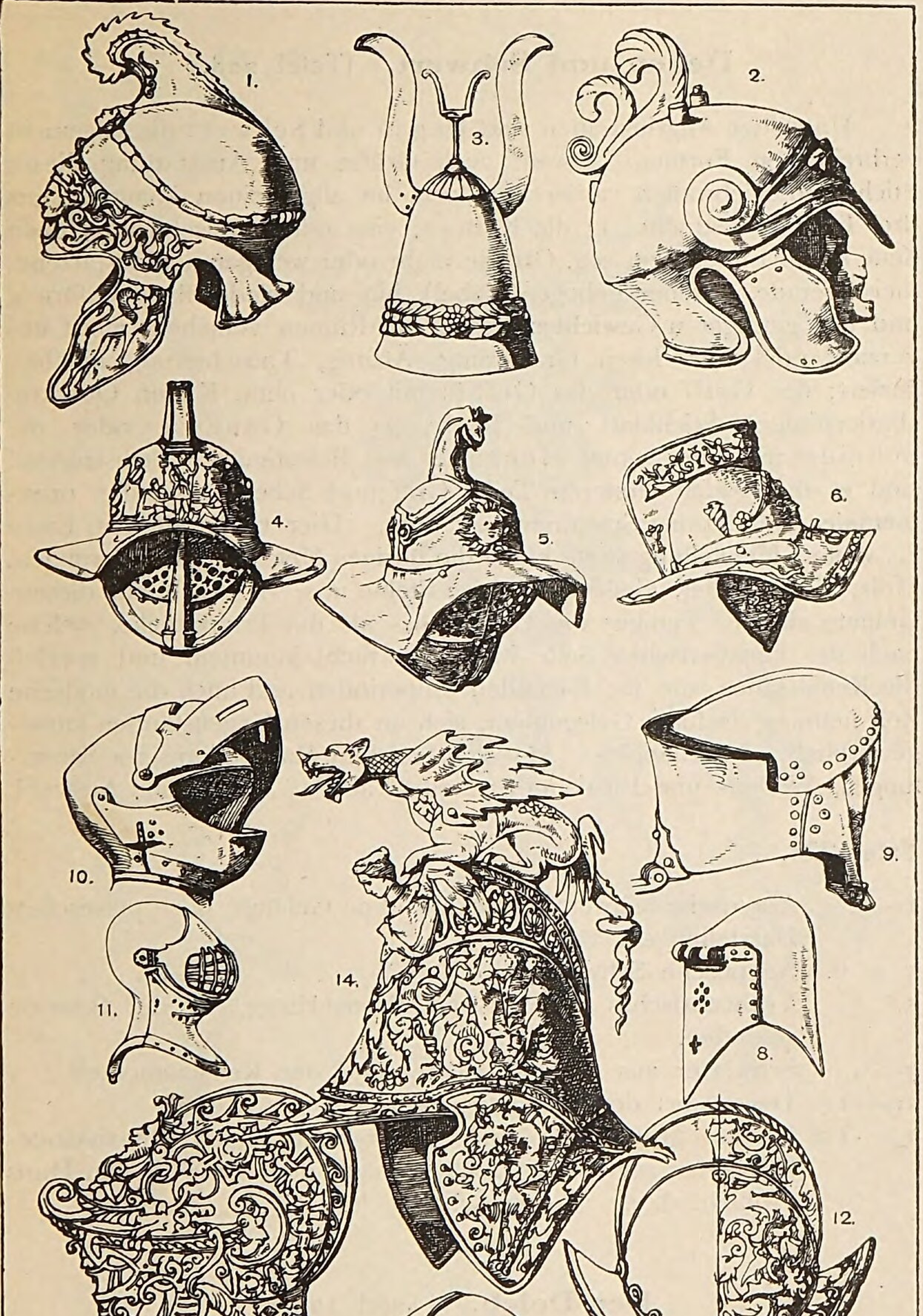
Reich und teilweise überreich verziert werden die Helme, speziell die Prunk- oder Galahelme der Renaissance. Zu den vom Mittelalter übernommenen Formen treten als neu hinzu der sog. Burgunderhelm (franz. „bourguignote“) Fig. 13, und der Sturmhut oder die Sturmhaube (franz. „morion“) Fig. 12. Aufserdem finden sich unter diesen Prunkhelmen Anlehnungen an die Antike, wie aus dem Beispiel Fig. 14 zu ersehen ist. Was die neuere Zeit auf dem fraglichen Gebiete hervorgebracht hat, ist künstlerisch nicht von Bedeutung.

Tafel 227.

1. Griechischer Helm aus Bronze. Campana-Sammlung. (L’art pour tous.)
2. Etruskischer Helm aus Bronze. Campana-Sammlung. (L’art pour tous.)
3. Römischer Helm aus Bronze. Louvre in Paris. (Ménard et Sauvageot.)

4—6. Römische Gladiatorenhelme in verschiedener Ansicht. Bronze. (Ménard et Sauvageot.)

7. Mittelalterlicher Topfhelm (salade) aus Eisen.
8. Mittelalterlicher Kübelhelm (heaume) aus Eisen. (Der kreuzförmige Einschnitt dient zum Einhaken der Helmkette.)
9. Mitttelalterlicher Stech- oder Turnierhelm aus Eisen.
10. Mittelalterlicher Visierhelm aus Eisen.
11. Mitelalterlicher Spangen- oder Rosthelm aus Eisen.
12. Renaissance-Sturmhaube (morion) aus geätztem Eisen.
13. Burgunderhelm nach einer alten Handzeichnung; deutsche Renaissance.
14. Renaissance-Prunkhelm. Mitte des 16. Jahrhunderts. (L’art pour tous.)



Helme.

Degen und Schwert. (Tafel 228.)

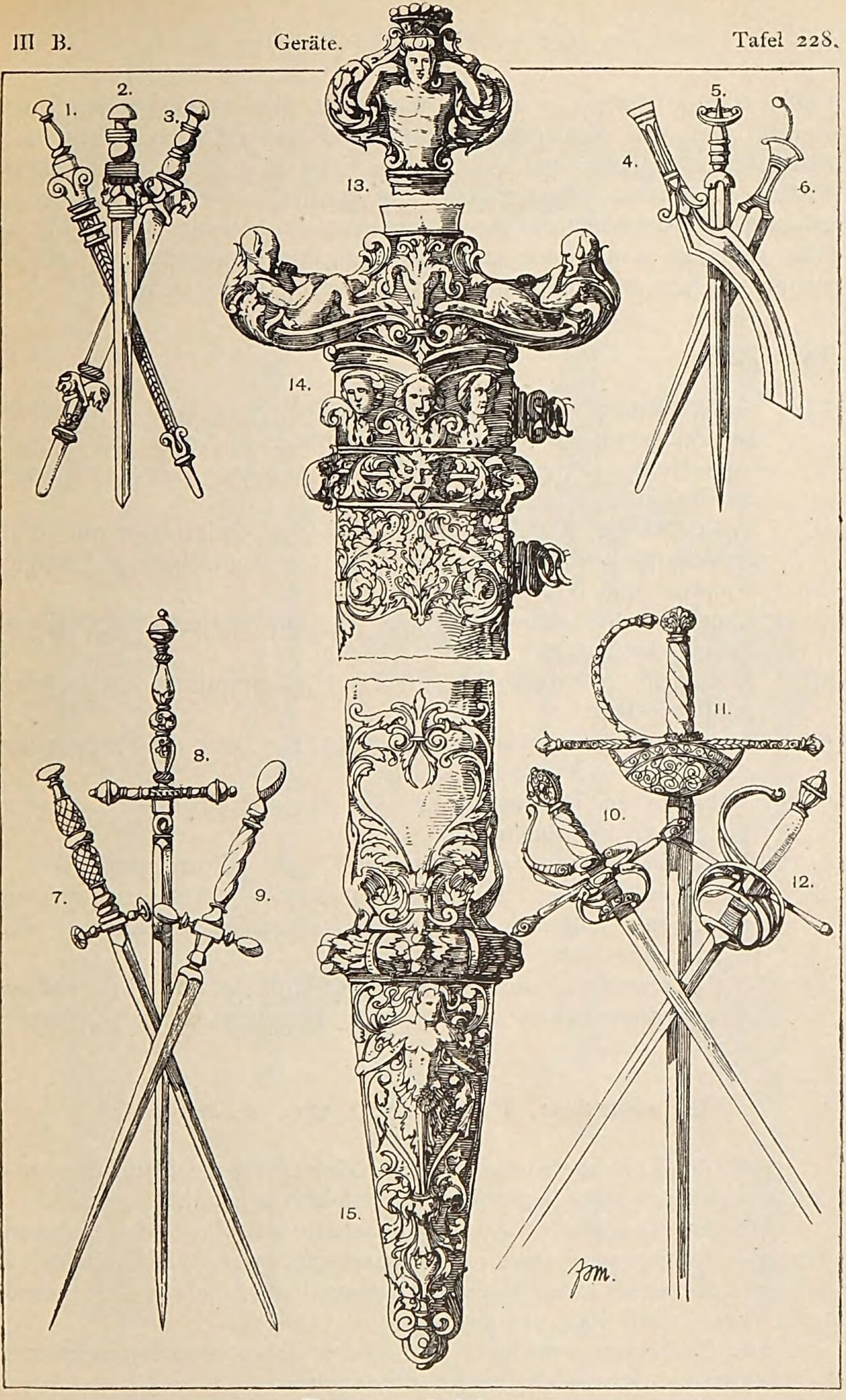
Unter den Angriffswaffen sind Degen und Schwert die allgemein verbreitetsten Formen. Soweit auch Gröfse und Ausstattung dieser Stich- und Hiebwaffen variieren mögen, im allgemeinen kommen stets drei Teile in Betracht: 1) die Klinge, ein- oder zweischneidig, nach dem freien Ende, dem sog. Ort hin mehr oder weniger sich zuspitzend, meist gerade, seltener gebogen (Säbel), hin und wieder flammenförmig und des geringeren Gewichtes wegen mit Rinnen versehen, meist unverziert oder nur durch Gravierung, Ätzung, Tauschierung u. ähnl. geziert; der Griff oder das Gefäfs mit oder ohne Knauf, Querarm (Parierstange), Stichblatt und Korb; 3) das Gehäuse oder die Scheide mit oder ohne Gehänge zur Befestigung. Selbstredend sind es die beiden letzteren Teile, Griff und Scheide, die der ornamentalen Ausstattung Spielraum gewähren. Hier treten zu dem Eisen als weitere Herstellungsstoffe hinzu die übrigen Metalle und Legierungen, Holz, Bein, Leder, Geflecht, farbige Steine u. s. w. Auch auf diesem Gebiete sind es weniger die Gebrauchs- als die Prunkstücke, welche nach der künstlerischen Seite hin in Betracht kommen, und speziell die Renaissance, die ihr folgenden Stilperioden und auch die moderne Zeit nehmen reichlich Gelegenheit, sich an diesen Gegenständen kunstgewerblich zu bethätigen. Aus dem reichen Material unserer Sammlungen, Waffen- und Rüstkammern gibt Taf. 228 eine kleine Auswahl.

Tafel 228.

1—3. Assyrische Schwerter mit und ohne Gehäuse nach plastischen Darstellungen.
4 u. 6. Ägyptische Schwerter.
5. Vorhistorisches Schwert mit Bronzeklinge, in der Schweiz gefunden.
7—9. Schwerter aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit.
10—12. Degen aus der Renaissancezeit.
13—15. Knauf, Mittelpartie und Unter-Ende eines Renaissance-Schwertes samt dem Gehäuse nach dem Entwurf von Hans Holbein d. j. (Formenschatz.)

Der Dolch. (Tafel 229.)

Der Dolch ist ein Schwert im kleinen, ein verkürztes Schwert, bei dem der Querarm wegbleibt oder verkleinert und reduziert auftritt. Er erhält wohl hier und da ein Stichblatt, nie aber einen Korb. Im übrigen gilt das bei Degen und Schwert Erwähnte. Gerade die bedeutendsten Künstler der Renaissance, wie Holbein, Dürer,



Degen und Schwert.

Cellini u. a. m. haben es nicht verschmäht, diesem Gegenstand, der vielfach mehr als Modeartikel denn als Waffe getragen wurde, ihre künstlerischen Ideen zu widmen, wie die vorliegende Tafel zeigt. Unter dem reichen ornamentalen und figürlichen Schmuck der Dolchgehäuse sind Darstellungen des Totentanzes ein beliebtes Motiv (Fig. 5). Eine sinnigere und Zweck und Verzierungsform möglichst gut in Beziehung bringende Dekoration läſst sich wohl nicht denken.

Tafel 229.

1. Altägyptischer Dolch, Klinge weiſse Bronze, Griff Cedernholz, mit Silber und Gold bekleidet. Gefunden im Grabe der Königin Aah-Hotep zu Qurnah bei Theben (1700 v. Chr.). Museum zu Bulak.
2. Altägyptischer Dolch, Klinge Gold, Griff Cedernholz mit Goldbekleidung und Inkrustationen von rotem und blauem Glasfluſs, Fundort und Verbleib wie bei 1.
3. Dolchgriff aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Aus Basel. (Kunst im Hause.)
4. Dolchgriff aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Aus Basel. Viollet-le-Duc.)
5. Dolch in Scheide aus dem Jahre 1572. Deutsche Renaissance. Aus Basel. (Kunst im Hause.)

6—8. Entwürfe zu Dolchgehäusen von Hans Holbein d. j. (1497 bis 1543.) (Formenschatz.)

9. Dolch in Scheide nach Albrecht Dürer. (Formenschatz.)
10. Dolch in Scheide. Deutsche Renaissance. Aus geschwärztem Eisen mit teilweiser Vergoldung. Sammlung Napoleon III. (L'art pour tous.)
11. Malaiischer Dolch aus Sumatra; mit Holzgriff und Holzgehäuse. (Sogenannter „Kris".) Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

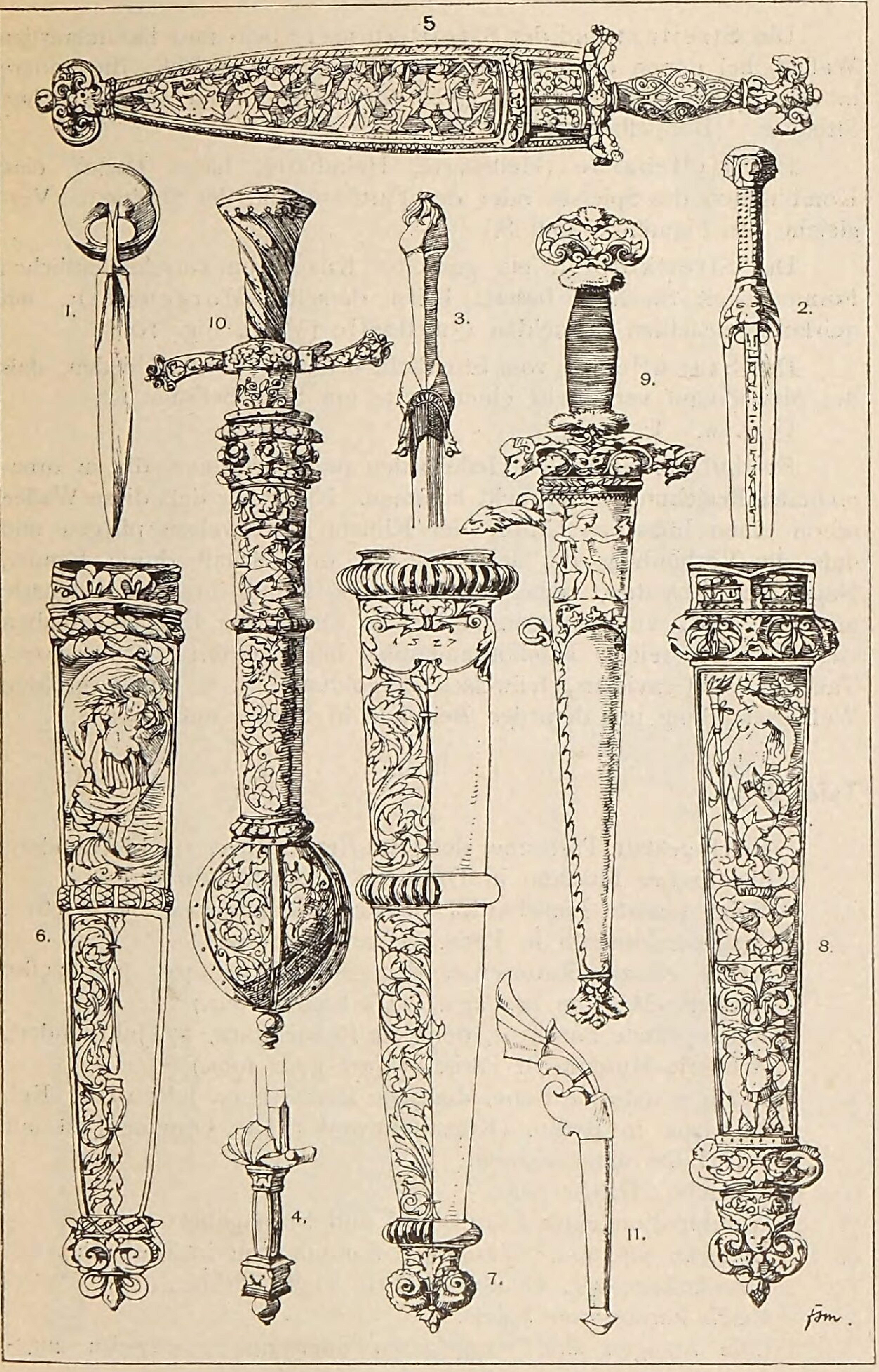
Hellebarden, Partisanen etc. (Tafel 230.)

Aus der Zahl der vielgestaltigen Kriegsgeräte des Mittelalters und der Renaissance seien besonders noch folgende namhaft gemacht:

Der Spieſs und die Lanze, Holzschäfte mit blatt- oder pfriemenförmigen Eisenspitzen. Hinter der Lanzenspitze war häufig ein kleiner Wimpel, das sog. Lanzenfähnlein, angebracht. (Einen reicher gestalteten Spieſs stellt Fig. 11 dar.)

Die Partisane, ein Spieſs mit flacher Klinge und symmetrischen Seitenspitzen. (Partisanen zeigen die Figuren 1. 4 u. 5.)

Sturmsicheln, Sturmsensen, Sturmgabeln; die Form dieser Waffen ist durch den Namen gegeben. (Fig. 3 u. 7.)



Der Dolch.

Die Streitaxt und der Streithammer; beil- und hammerartige Waffen, bei denen die eine Seite in Hammer oder Beil, die andere in eine Spitze endigt. Fig. 9 giebt ein Beispiel einer symmetrischen Streitaxt. (Doppelbeil.)

Die Hellebarde (Hellebarte, Helmbarte, halbe Barte), eine Kombination des Spiefses oder der Partisane mit der Streitaxt. (Vergleiche die Figuren 2 und 8.)

Der Streitkolben, ein gestielter Knauf von verschiedentlichen Formen; mit Stacheln besetzt heifst derselbe Morgenstern, mit quirlartig gestellten Schneiden Quadrelle (Vergl. Fig. 10.)

Der Sturmflegel, vom Streitkolben dadurch unterschieden, dafs der Metallknauf vermittelst einer Kette am Stiel befestigt ist.

U. s. w. U. s. w.

Es sind vor allem die Hellebarden und Partisanen, die in ornamentaler Beziehung in Betracht kommen. Nicht nur dafs diese Waffen schon einen hübschen Umrifs der Klingen aufzuweisen pflegen und dafs die Verbindung der letzteren mit dem Schaft durch Bänder, Nägel und Rosetten, wobei der Übergang häufig durch eine Quaste maskiert wird, zu interessanten Details führt: die Klingen erhalten vielfach eine reiche Flachornamentik, herbeigeführt durch Ätzen, Tauschieren, Gravieren, teilweises Vergolden u. s. w. Jede gröfsere Waffensammlung hat derartige Beispiele in Menge aufzuweisen.

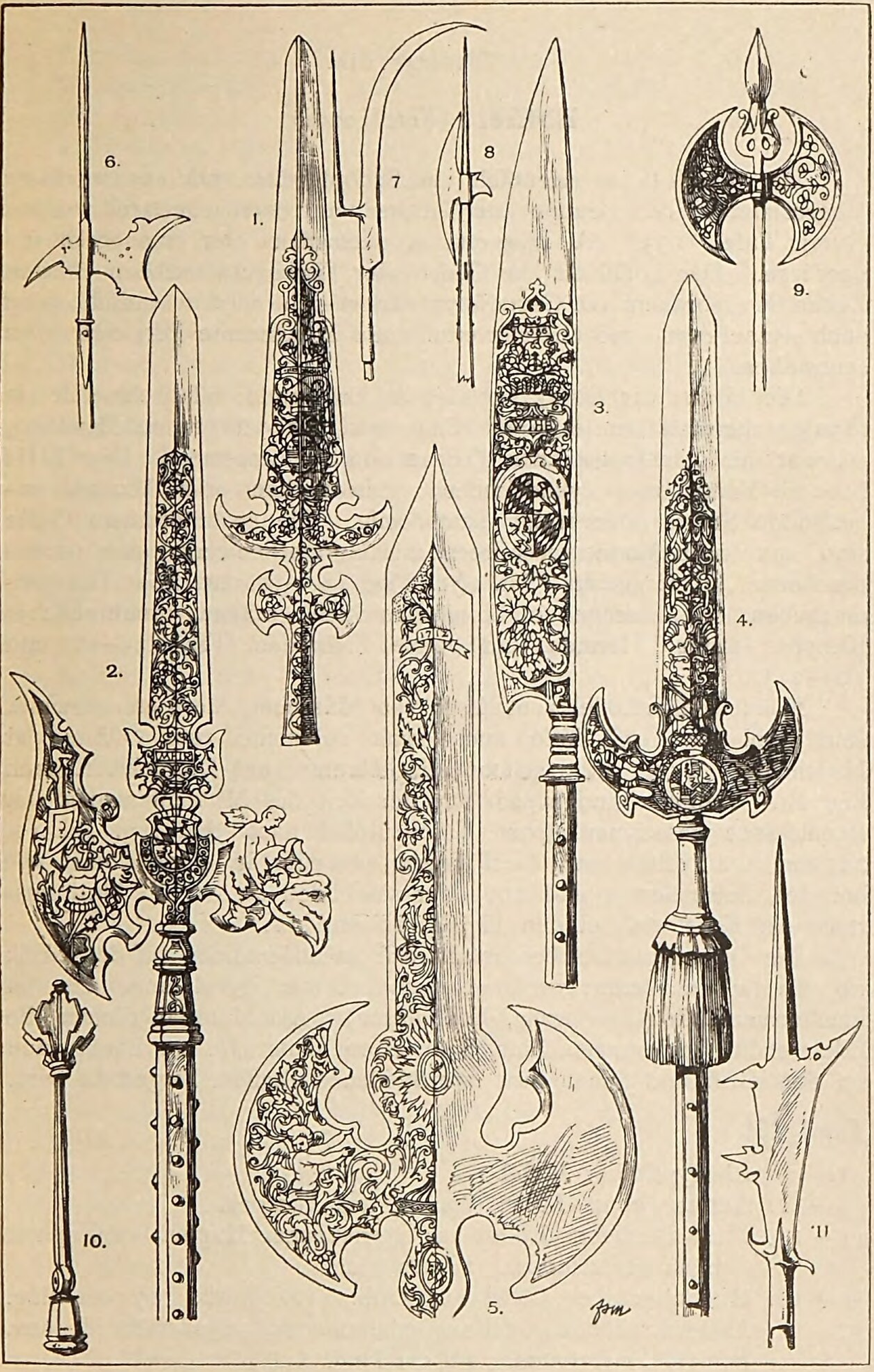
Tafel 230.

1. Reich geätzte Partisane, deutsche Renaissance, 16. Jahrhundert, historisches Museum in Dresden. (Kunsthandwerk.)
2. Reich geätzte Hellebarde, deutsche Renaissance, Jahr 1613. Artillerie-Museum in Paris. (L'art pour tous.)
3. Reich geätzte Sturmsense, deutsche Renaissance, Jahr 1580. Artillerie-Museum iu Paris. (L'art pour tous.)
4. Reich geätzte Partisane, deutsche Renaissance, 17. Jahrhundert. Artillerie-Museum in Paris. (L'art pour tous.)
5. Reich geätzte Partisane, deutsche Renaissance, Jahr 1712. Kgl. Zeughaus in Berlin. (Kunsthandwerk.) Das Ornament ist nur zur Hälfte eingezeichnet.

6 u. 8. Einfache Hellebarden.

7. Kombination einer Sturmsichel und Sturmgabel.
9. Indische Streitaxt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
10. Streitkolben, sog. Quadrelle nach Viollet-le-Duc.
11. Reich konturierter Spiefs.

(Die Stangen sind weggelassen oder nur stückweise angedeutet.)



Hellebarden, Partisanen etc.

d. Tischgeräte.

Löffel. (Tafel 231.)

Der Löffel ist eigentlich ein Schöpfgefäfs und es ist dieser Gegenstand in der Gruppe der Gefäfse auch bereits gestreift worden (vergl. Tafel 193). Als Efsgerät sei demselben hier eine Stelle angewiesen. Der Löffel ist als Tafel- oder Tischgerät seit den ältesten Zeiten in Gebrauch, die Grundform ändert sich nicht wesentlich, wenn auch seine Form- und Gröfsenverhältnisse in einzelnen Perioden etwas schwanken.

Die Form der Löffelschale ist kreisrund, elliptisch oder eiförmig zugespitzt (im letzteren Falle meist mit der breiten Rundung, seltener mit dem zugespitzten Teil an den Stiel ansetzend. Der Griff hat die Form eines cylindrischen, prismatischen oder konisch zulaufenden Stabes oder er ist spatelförmig. Die spatelförmigen Griffe sind am freien Ende verbreitert, mit Kartuschenwerk oder durchbrochener Arbeit geziert (Taf. 231, Fig. 28—30 und 26). Die prismatischen, cylindrischen und konischen Stiele endigen vornehmlich in Knöpfe, Büsten, Hermen und ganze Figürchen (Fig. 13—17 und 19—23).

Kleine antike Löffel, zum Essen von Muscheln, Eiern etc. dienend, sind wohl am Griff-Ende auch spitz zulaufend zum Öffnen der Muscheln u. s. w. Eine seltene Erscheinung sind Doppellöffel nach Fig. 24. Häufiger finden sich aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance zusammenlegbare Taschenlöffel nach den Fig. 18, 19, 21 und 22. Schale und Griff liegen entweder in einer Ebene wie bei den Beispielen 3 und 16, oder sie bilden an der Verbindungsstelle ein Knie wie bei den Fig. 8, 10 und 11.

Die Ornamentation beschränkt sich im allgemeinen auf den Griff; wo die Schale verziert wird, geschieht es mit irgend einer Art von Flachornamentik (Gravierung, Emaillirung). Als Material dienen die Edelmetalle, Legierungen, Zinn, Bein, Horn, Holz u. a. m.; häufig auch so, dafs Griff und Schale aus verschiedenen Stoffen hergestellt wird.

Tafel 231.

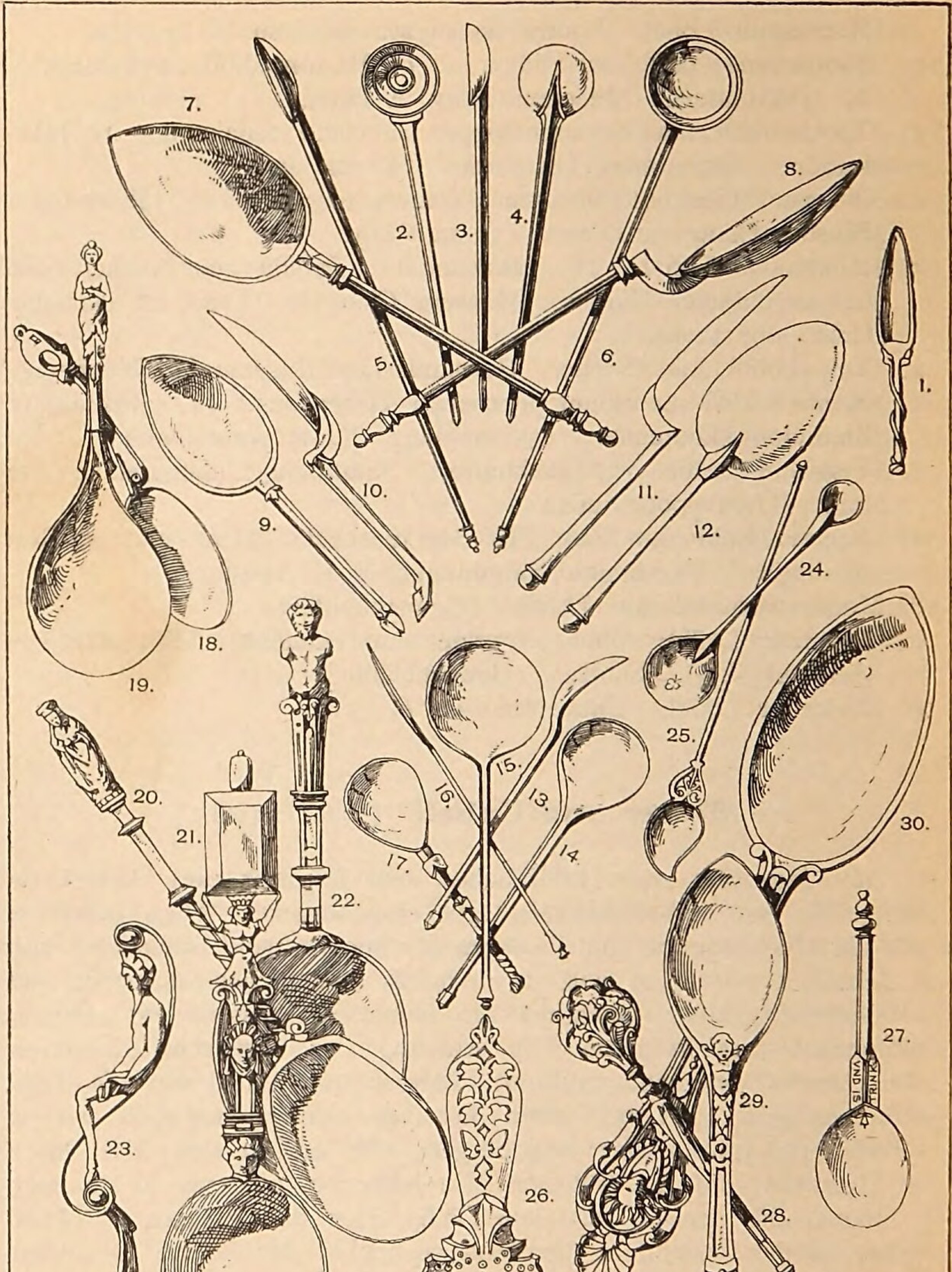
1. Altägyptischer Löffel.
2—12. Antike Bronze-Löffel (ligulae) aus Pompeji.
13—14. Mittelalterlicher Löffel aus getriebenem Kupfer. 13. Jahrh. Schlofs Pierrefonds. 16 cm lang.
15—16. Mittelalterlicher Löffel aus Zinn. 12. Jahrh. 17 cm lang.
17. Mittelalterlicher Löffel aus gehämmertem, ziseliertem Messing. Schlofs Pierrefonds. 13 cm lang.
18. Taschenlöffel zum Zusammenlegen. 15. Jahrhundert. Museum Cluny in Paris. 12 1/2 cm lang. (Viollet-le-Duc.)

19. Renaissance-Löffel. South-Kensington-Museum in London.
20. Renaissance-Löffel aus Silber, in ein Madonnabild auslaufend. 16. Jahrhundert. Museum Cluny in Paris. 17 cm lang.
21. Taschenlöffel zum Zusammenlegen. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. Sammlung Dziatinska. 18 cm lang.
22. Silberner Taschenlöffel zum Zusammenlegen. 16. Jahrhundert. Museum Cluny in Paris. 15 cm. lang.
23. Renaissance-Löffel. 16. Jahrhundert. Schale aus Achat, Griff aus vergoldetem Kupfer. Museum Cluny in Paris. 13 cm lang. (L'art pour tous.)
24. Doppellöffel aus Bronze. Germanisches Museum in Nürnberg.
25. Kleiner Löffel aus einem persischen Tintenzeug. 17. Jahrhundert. Sammlung Duhousset. 15 cm lang. (L'art pour tous.)
26. Persischer Löffel. 17. Jahrhundert. Sammlung Duhousset. 11 cm lang. (L'art pour tous.)
27. Kleiner Löffel aus Zinn. Mit der Inschrift: „Trink und is, Gott nit vergis". Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
28. Modern-französischer Löffel. (Gewerbehalle.)
29. Moderner Löffel; Silber, vergoldet und emaillirt. Entworfen von Architekt F. O. Schulze. (Gewerbehalle.)
30. Moderner Löffel. Entworfen von F. Seitz.

Messer und Gabel. (Tafel 232.)

Im Gegensatz zum Löffel haben sich Messer und Gabel als Tischgeräte erst verhältnismäfsig spät eingebürgert. Wenn dieselben auch als Küchengeräte zum Zerlegen der Speisen wohl frühzeitig schon im Gebrauch waren, so sind sie doch als eigentliches Efsbesteck erst zur Geltung gelangt, nachdem die Kunst des Essens ein gewisses Raffinement erreicht hatte. Zu Ausgang der römischen Kaiserzeit sollen bereits, wie man annimmt, Messer und Gabel auf die Tafel gekommen sein. Bei uns haben dieselben sich nachweislich erst im 15. oder 16. Jahrhundert eingebürgert. Es erklärt sich dies durch den Umstand, dafs im früheren Mittelalter bei uns, wie heute noch im Orient, die Speisen mit dem Löffel oder den Fingern zu Mund geführt wurden, nachdem dieselben vorher in der Küche die nötige Zerkleinerung erfahren hatten. Der entsprechenden Reinlichkeit wurde durch öfteres Händewaschen beim Mahl nachgeholfen.

In bezug auf Form und Material gilt im allgemeinen das über den Löffel Gesagte auch für Messer und Gabel. Die Griffe werden schon der Gleichartigkeit des ganzen Besteckes halber ähnlich gebildet; an Stelle der Löffelschale treten die zwei- und mehrzinkige Gabel und die Messerklinge, die stets aus Stahl hergestellt wird. Der Messergriff ist verhältnismäfsig stärker, weil er eine gröfsere Widerstands-


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
VND IS
TRINK
28.
29.
30.

Löffel.

fähigkeit erfordert und weil die Messerseele (der Fortsatz der Klinge) in das aus anderem Material bestehende Heft, wie hier der Griff auch genannt wird, eingelassen werden mufs. Die Form der Messerklinge hat im Laufe der Zeit verschiedene Wandlungen erfahren, wie unsere Abbildungen zeigen. Zum Zerschneiden des geweihten Brotes auf dem Altar wurden im Mittelalter eigenartige Messer benutzt, deren Klingen mit Segenssprüchen und Notenskalen in Gravierarbeit geziert wurden.

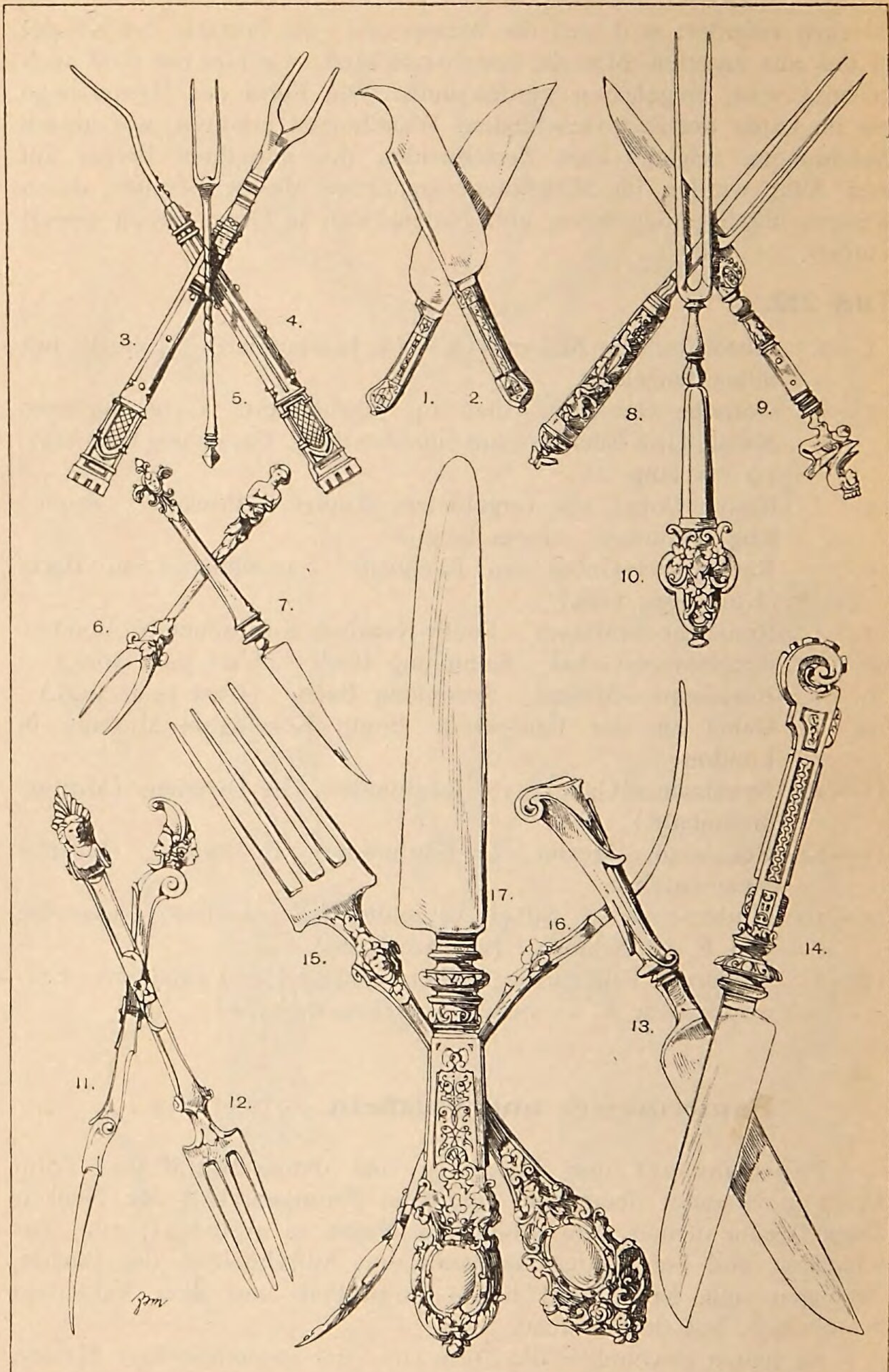
Tafel 232.

1—2. Mittelalterliche Messer (13.—15. Jahrhundert). Holzgriff mit Silber eingelegt.
3—4. Gotische Gabel aus dem 14. Jahrhundert. Gabel legiertes Metall, Griff Elfenbein mit Silberbeschlag. Sammlung Garneray. 19 cm lang.
5. Kleine Gabel aus vergoldetem Kupfer; Mittelalter; Sammlung Garneray. 11 cm lang.
6. Renaissance-Gabel aus Elfenbein. Sammlung Leon Bach. (L'art pour tous.)
7. Renaissance-Messer. South-Kensington-Museum in London
8. Renaissance-Gabel. Sammlung Bach. (L'art pour tous.)
9. Renaissance-Messer. Sammlung Bach. (L'art pour tous.)
10. Gabel aus der Barockzeit. South-Kensington-Museum in London.
11—12. Renaissance-Gabel. 17. Jahrhundert. In Dresden. (Musterornamente.)
13—14. Renaissance-Messer. 17. Jahrhundert. In Dresden. (Musterornamente.)
15—16. Moderne Gabel; Silber, vergoldet und emailliert. Entworfen von F. O. Schulze. (Gewerbehalle.)
17. Modernes Tafelmesser; Silber, vergoldet und emailliert. Entworfen von F. O. Schulze. (Gewerbehalle.)

Papiermesser und Falzbein. (Tafel 233.)

Papiermesser und Falzbein, bei denen Begriff und Form häufig in einander übergehen, sind eine Errungenschaft der Neuzeit Diese Geräte dienen, wie schon der Name es ausdrückt, zum Zuschneiden und Falzen des Papieres, zum Aufschneiden der Bücher, Zeitungen und Briefe und haben ihren Platz auf dem modernen Schreibtisch, auf dem Bureau.

Sie haben gewöhnlich die Form ein- oder zweischneidiger Messer, Da dem Zweck entsprechend die Klinge nicht sehr scharf zu sein braucht, sind diese (wenn man sie überhaupt so nennen kann) und



Messer und Gabel.

der Griff meist aus einem und demselben Material und zwar aus Elfenbein, Holz oder Messing.

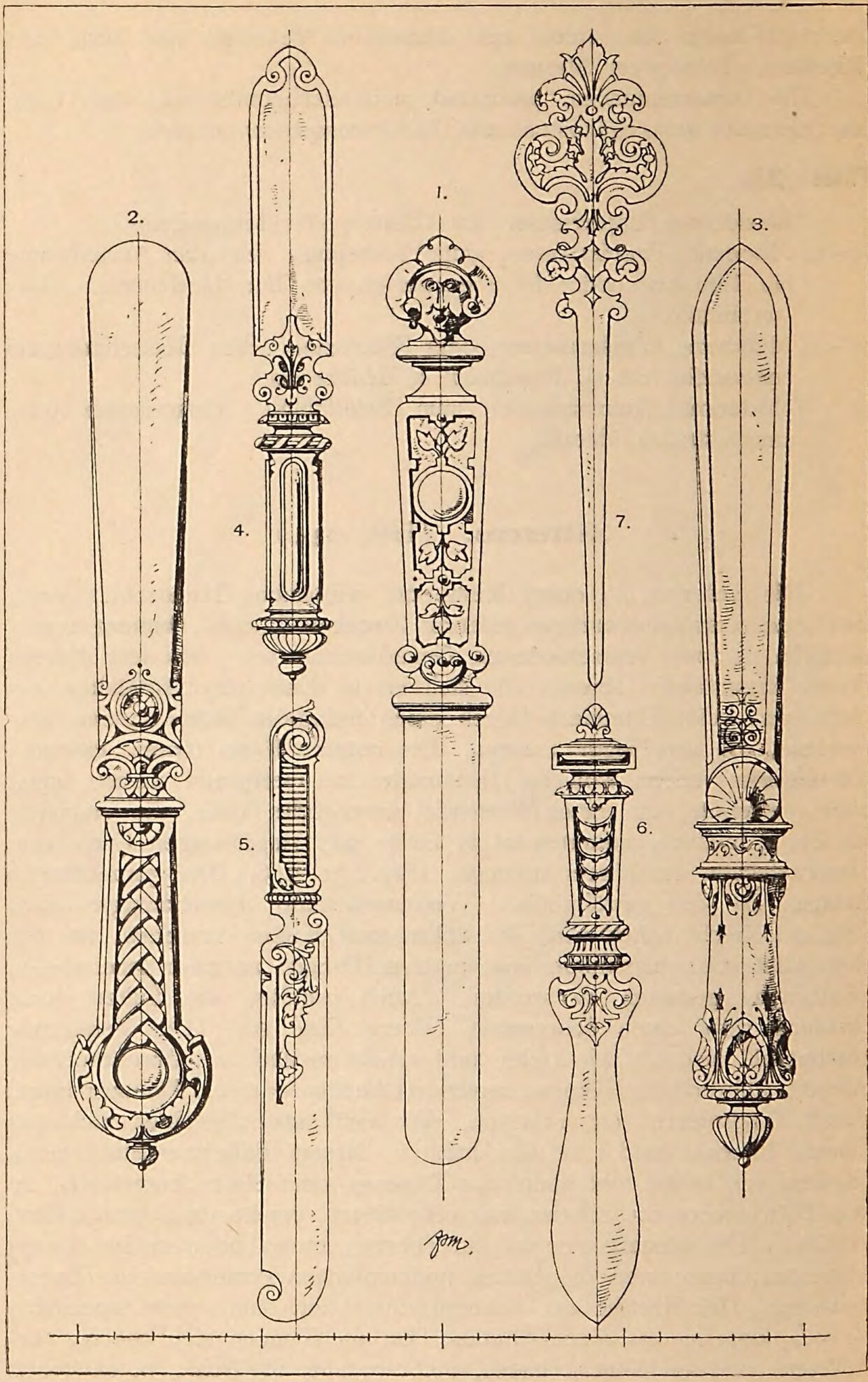
Die Ornamentation beschränkt sich sachgemäfs auf den Griff, die Schneide wird höchstens mit Flachornamenten geziert.

Tafel 233.

1. Modernes Papiermesser aus Cuivre-poli (Messinggufs.)
2—3. Moderne Papiermesser oder Falzbeine. Für die Ausführung in Elfenbein oder Holz entworfen von Dir. G. Kachel. (Gewerbehalle.)
4—6. Moderne Papiermesser oder Falzbeine. Für Holzschnitzerei entworfen von J. Eberhardt in Heilbronn.
7. Modernes Papiermesser zum Brieföffnen. Ausgesägtes oder ausgestanztes Metall.

Scheren. (Tafel 234.)

Die Schere, in erster Reihe der weiblichen Handarbeit, dann aber auch verschiedenartigen anderen Zwecken dienend, kommt hauptsächlich in zwei verschiedenen Grundformen vor. Bei der älteren Form (französisch: forces), die sich bis zu Ende des Mittelalters erhält, sind beide Schneiden durch einen federnden Bügel in eins verbunden, wie dies Figur 1 zeigt. Die spätere Form (franz. ciseaux), die übrigens schon vom 10. Jahrhundert an vereinzelt auftritt, zeigt zwei getrennte, um einen Mittelstift bewegliche Teile, die einerseits in die Schneiden, andererseits in Griffe mit ringförmigen Ösen zum Durchstecken der Finger endigen. (Fig. 2. 3. 5. 6.) Die symmetrische Anlage ist die gewöhnliche. Vereinzelt sind Abweichungen nach Fig. 4. Nicht selten wird die Schere mit Ketten versehen, um für sich allein oder zusammen mit anderen Dingen an einer sogenannten Chatelaine getragen zu werden. Auch erhalten die Spitzen zum Schutze wohl einen Scherenhut. (Vergl. Fig. 10.) Die Verzierung beschränkt sich auf die Griffe und erfolgt vielfach als durchbrochene Arbeit, während die Klingen unverziert bleiben oder ein Flachornament durch Tauschieren etc. erhalten. Wo Griff und Schneiden nicht aus einem Material sind (und das kann in diesem Falle nur Stahl sein), werden die Griffe wohl auch aus Messing oder Silber hergestellt. In der Mitte stehen die Scheren mit vergoldeten, versilberten, vernickelten Griffen. Die Renaissance hat in Scheren einen bedeutenden Luxus getrieben, heute sind die glatten und einfachen Formen an der Tagesordnung. Die Gröfse der Scheren richtet sich nach dem speziellen Zweck, dem sie zu dienen haben. Da die Klingen sich beliebig vergröfsern und verkleinern lassen, nicht so aber die Griffe, so entstehen verschiedenartige Gesamtverhältnisse. Aus der Reihe der von der



Papiermesser, Falzbein.

gewöhnlichen Art abweichenden, für besondere Zwecke benutzten Scheren seien erwähnt: die Lichtputzscheren, die häufig als Vögel gebildet werden (Fig. 8) und die Kohlenscheren oder Kohlenzangen (Parallelogrammscheren) nach Fig. 9.

Tafel 234.

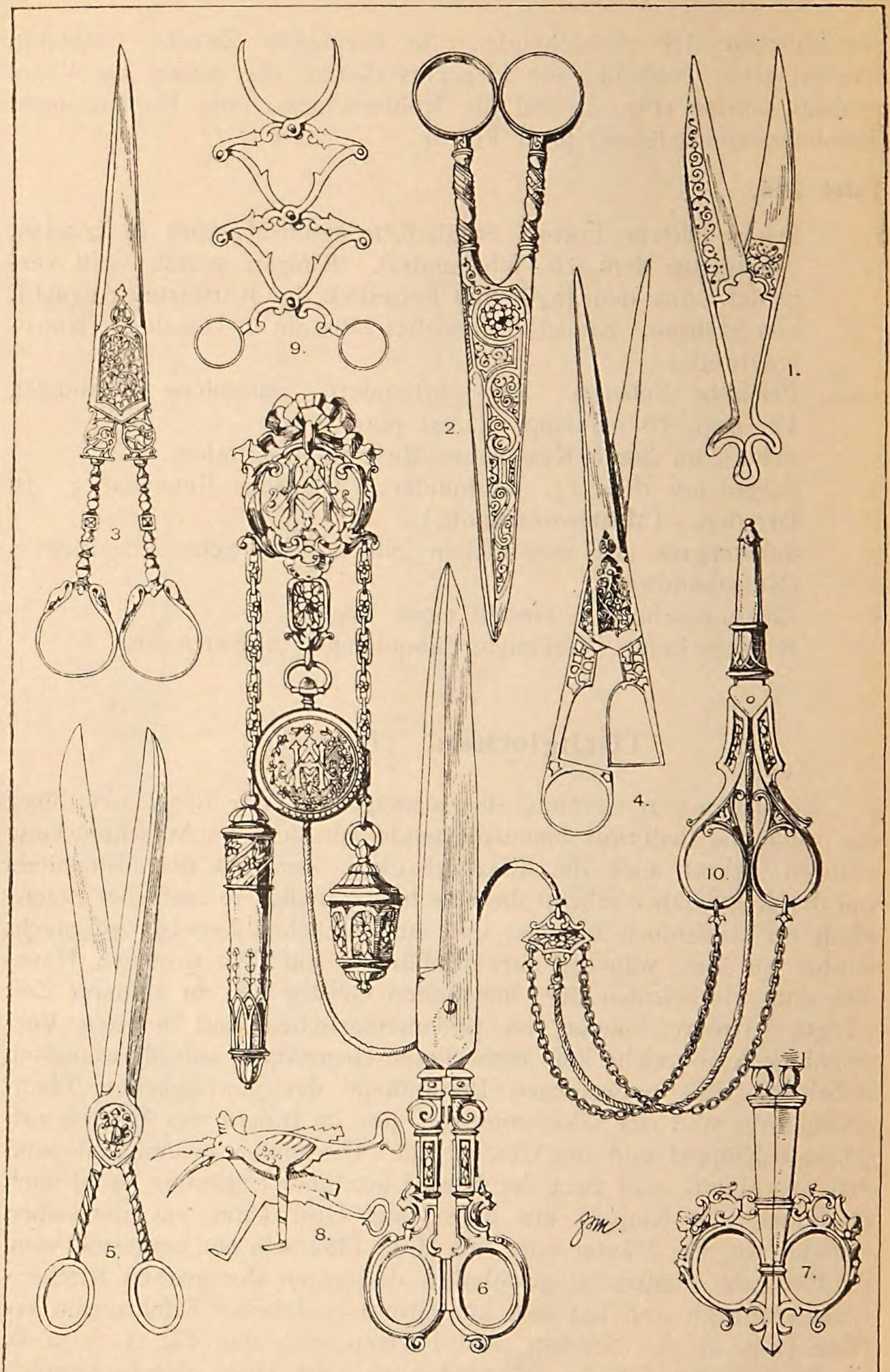
1. Schere älterer Form. South-Kensington-Museum in London.
2. Schere aus dem 16. Jahrhundert. Klingen geätzt, Griff vergoldet. Aus dem Jagd- und Reisetisch des Kurfürsten August I. von Sachsen. Königl. historisches Museum in Dresden. (Kunsthandwerk.)

3—4. Persische Scheren. 17. Jahrhundert. Sammlung Duhousset. 18, resp. 16 cm lang. (L'art pour tous.)

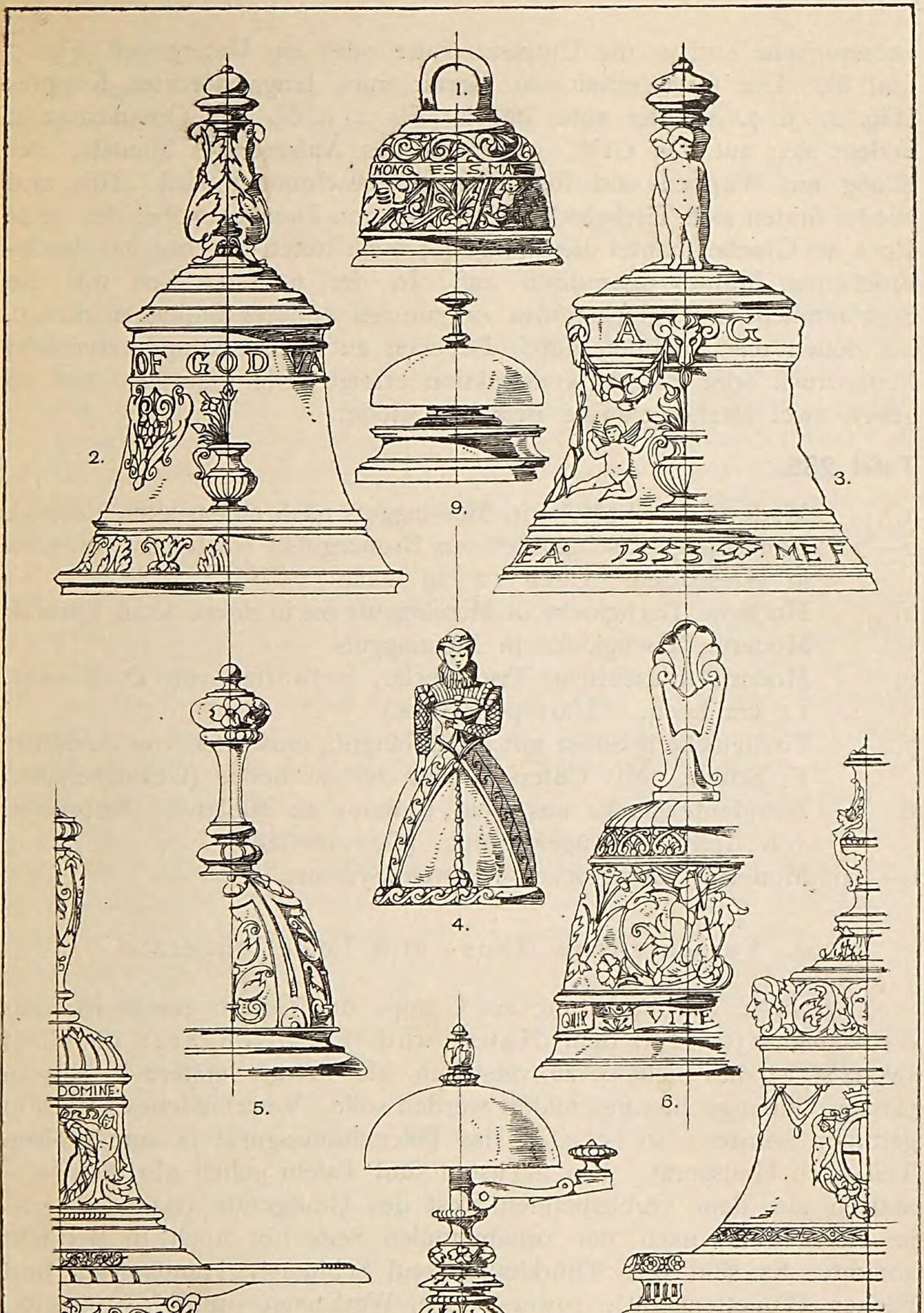
5. Schere im South-Kensington-Museum in London.
6. Schere aus dem 17. Jahrhundert. Deutsche Renaissance. In Dresden. (Musterornamente.)
7. Scherengriff aus vergoldetem Silber. Deutsche Renaissance. (Kunsthandwerk.)
8. Lichtputzschere in Gestalt eines Vogels.
9. Kohlenschere. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

Tischglocken. (Tafel 235.)

Zu denjenigen Geräten, die sozusagen in der Regel eine über das praktische Bedürfnis hinausreichende künstlerische Ausschmückung erfahren, gehört auch die Tischglocke. Zur Zeit des Mittelalters und der Renaissance scheint dieselbe hauptsächlich in amtlicher Eigenschaft für Ratsstuben u. s. w. und zu kirchlichen Zwecken gebraucht worden zu sein, während ihre Einführung auf dem profanen Haustisch zum Herbeirufen der dienstbaren Geister erst in späterer Zeit erfolgte. Unsere heutige, an parlamentarischen und anderen Versammlungen so reiche Zeit kann diesen Gegenstand am allerwenigsten entbehren. Die notwendigen Bestandteile der gewöhnlichen Tischglockenform sind der Glockenmantel, der im Innern des Mantels aufgehängte Klöppel und der Glockengriff. Die ersten beiden Teile sind stets aus Metall, und zwar der Mantel aus einer Legierung, wohl auch aus Silber, der Klöppel aus Eisen; der Griff kann aus demselben Material wie der Mantel oder aus Holz, Elfenbein etc. hergestellt sein. Die Form des Mantels ist gewöhnlich derjenigen der grofsen Kirchenglocken ähnlich und hat sich auf Grund praktischer Erfahrungen ergeben (Fig. 2. 3). Seltener sind Formen nach den Fig. 1. 5. u. 6. Die Tischglocken für den Hausgebrauch sind klein, durchschnittlich etwa 10 cm hoch, zu offiziellen Zwecken werden dieselben gröfser, bis zu 30 cm Höhe angefertigt. Die letztere Art enthält häufig als



Scheren.



Tischglocken.

accessorische Zuthat eine Untersatzplatte oder ein Untergestell (Fig. 7 und 8). Der Griff erhält die Form eines langgestreckten Knopfes (Fig. 2. 3. 7. 8) oder eines Bügels (Fig. 1. u. 6). Die Ornamentation verlegt sich auf den Griff, sowie auf das Äufsere des Mantels, der häufig mit Wappen und Inschriftzonen geschmückt wird. Hin und wieder finden sich Tischglocken in Form von Damen, wobei der weite Rock als Glockenmantel dient (Fig. 4); auch treten Glocken mit durchbrochenem Mantel sporadisch auf. In der neuesten Zeit tritt die herkömmliche Tischglockenform zu gunsten anderer Bildungen zurück, bei denen das Anläuten durch Drücken auf einen Knopf vermittelst Federdruck oder Zahnradkonstruktion erfolgt. Die Figuren 9 und 10 geben zwei hierhergehörige Beispiele wieder.

Tafel 235.

1. Moderne Tischglocke in Messinggufs nach einem alten Vorbild.
2—3. Renaissance-Tischglocken aus Bronzegufs. 16. Jahrh. Museum in Wiesbaden. Circa 12 cm hoch.
4. Moderne Tischglocke in Messinggufs nach einem alten Vorbild.
5. Moderne Tischglocke in Messinggufs.
6. Modern-französische Tischglocke, entworfen von D. Bénard. 12 cm hoch. (L'art pour tous.)
7. Tischglocke in Silber mit Elfenbeingriff, entworfen von Architekt F. Schulz. Mit Untersatzteller 20 cm hoch. (Gewerbehalle.)
8. Präsidentenglocke aus dem Rathaus zu Mailand. Entworfen von Architekt Angelo Colla. (Gewerbehalle.)
9—10. Moderne Tischglocken neueren Systems.

e. Verschiedene Haus- und Toilettengeräte.

Wenn in der Einleitung zur Gruppe der Geräte gesagt ist, dafs die Tafeln 236—240 dem Haus- und Toilettengerät gewidmet seien, so ist dies nicht so zu verstehen, als ob das letztere in seinem ganzen Umfange hier geschildert werden solle. Verschiedenes ist schon gebracht worden; so ist z. B. das Beleuchtungsgerät ja zum grofsen Teil auch Hausgerät. Die nächsten fünf Tafeln geben also gewissermafsen aus dem verbleibenden Rest des Hausgeräts dasjenige, was in erster Linie nach der ornamentalen Seite hin noch in Betracht kommt. Es sind dies Thürklopfer und Schlüssel, Handspiegel und Fächer (Toilettengerät), sowie einige Werkzeuge und Instrumente. Gerade in bezug auf die letztgenannten Gegenstände hätte sich ein viel reichhaltigeres Material zusammenstellen lassen, wenn es die Raumeinteilung erlaubt hätte. Gibt es doch kaum ein Werkzeug oder Instrument, was zur Zeit der Renaissance nicht gelegentlich eine künstlerische Ausstattung erfahren hätte. Die Einführung der sog. Meisterstücke in den Zünften führte von selbst dazu, dafs in An-

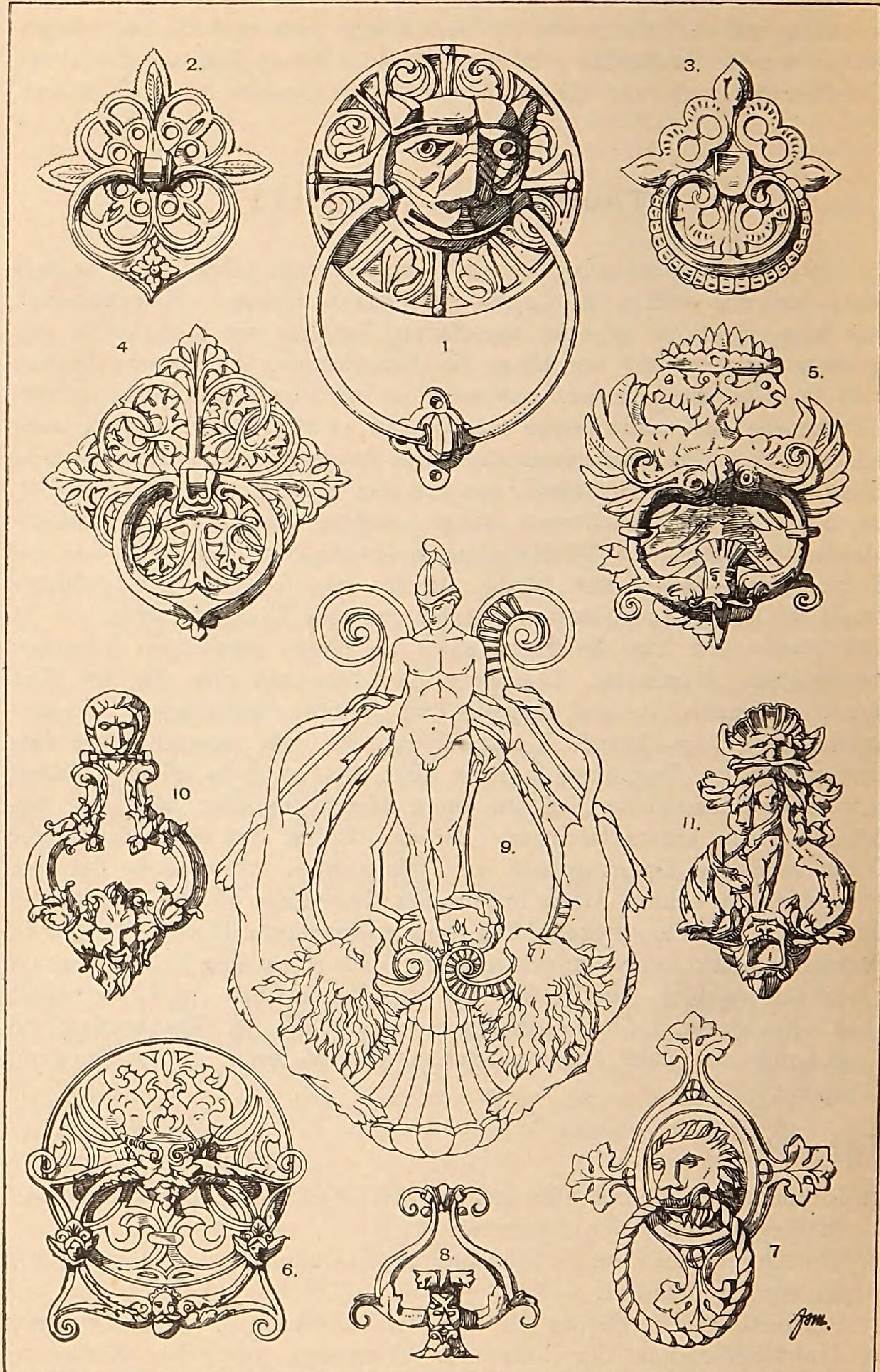
wendung auf die allergewöhnlichsten Dinge hier und da ein übriges gethan wurde. Immerhin wird das Gebotene ausreichen, um die nötige Orientierung auch auf diesem Gebiete des Gerätes zu ermöglichen.

Thürklopfer. (Tafel 236.)

Wenn der Thürklopfer auch im Altertum schon im Gebrauch war, wie ein antikes in Capua gefundenes Beispiel (Medusenhaupt mit Ring) zeigt, so ist sein eigentliches Zeitalter die romanische und gotische Epoche und vor allem die Renaissance. Für unsere heutige Zeit ist er bereits historisch geworden; er ist längst durch den modernen Glockenzug und anderweitige Läutewerke ersetzt. Seine beinahe ausschliefslichen Herstellungsmateriale sind Bronzegufs und Schmiedeisen. Seine Gröfse ist schwankend, wie die der Thüren und Thore selbst, zu denen er im Verhältnisse stehen mufste. Es lassen sich hauptsächlich 3 Arten von Thürklopfern unterscheiden. Die erste hat die Form eines Ringes, der häufig durch einen Löwenrachen gehalten wird. In dieser Form ist der Klopfer zugleich Thürgriff. (Fig. 1—7.) Die zweite Art hat die Form eines an einem primitiven Scharnier beweglichen Hammers. Die dritte Art (es sind dies die zur Zeit der Hochrenaissance auf italienischem Boden entstandenen Bronzethürklopfer) zeigt figurale Gruppenbildungen von menschlichen Gestalten, Löwen, Delphinen u. s. w. (Fig. 9 u. 11). In allen 3 Fällen schlägt der bewegliche Teil auf einen Metallvorsprung auf, um den nötigen Lärm hervorzubringen. Bei der dritten Art wird die an der Thür befestigte Unterlagplatte zur Nebensache, während sie bei den erstgenannten beiden Arten in formaler Beziehung oft die Hauptsache bildet. Schon die gotische Zeit hat reichgezierte Unterlagplatten in durchbrochener Arbeit, meist von der Form eines über Eck stehenden Quadrats gebildet, ein Motiv, das die Renaissance häufig beibehält (Fig. 4) oder durch Doppeladler u. a. ersetzt (Fig. 5). Die vorliegende Tafel gibt aus dem äufserst reichhaltigen Material 11 verschiedene Beispiele.

Tafel 236.

1. Romanischer Thürklopfer aus Bronze. Nordportal der Kathedrale zu Puy-en-Velay. 11. Jahrhundert.
2. Thürklopfer aus dem 15. Jahrhundert. Sammlung Soyter in Augsburg. 20 cm im Quadrat.
3. Renaissance-Thürklopfer im Museum zu Berlin. 7 cm im Quadrat.
4. Thürklopfer aus der Zeit des Übergangs von der Gotik zur Renaissance. Kirche St. Peter in Strafsburg. Auf rotes Tuch aufgesetzt. 14 cm im Quadrat.

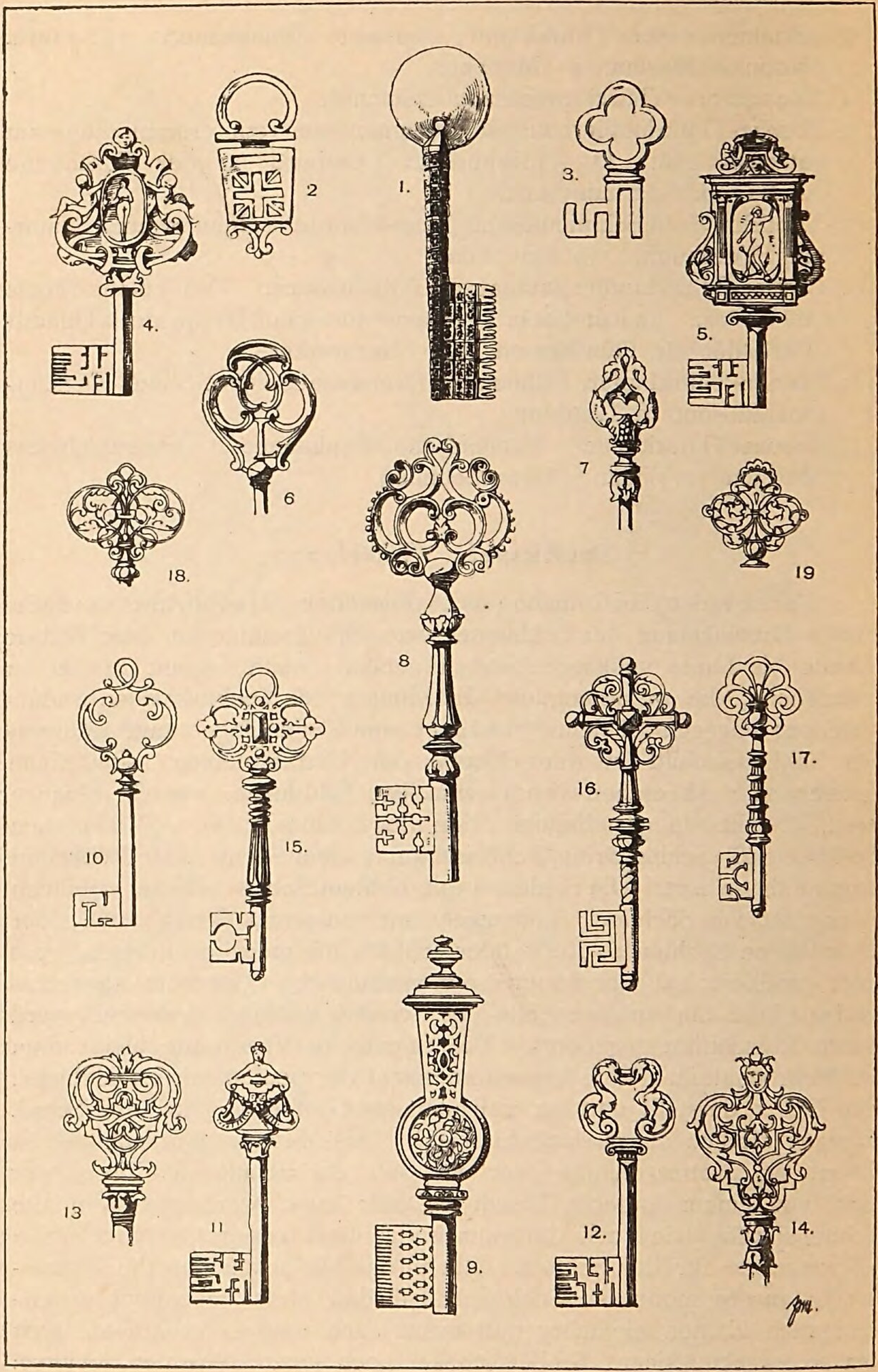


Thürklopfer.

5. Schmiedeiserner Thürklopfer; deutsche Renaissance. 16. Jahrh. National-Museum in München.
6. Renaissance-Thürklopfer nach Guichard.
7. Bronze-Thürklopfer aus der Übergangszeit vom romanischen zum gotischen Stil. 13. Jahrhundert. Ostportal an der Kathedrale zu Noyon. 22 cm hoch.
8. Thürklopfer in Schmiedeisen. Niederländische Renaissance. Sammlung Vermerch. 36 cm hoch.
9. Bronze-Thürklopfer; italienische Renaissance. Von einem Hause in Ferrara. 34 cm hoch. (David mit dem Haupte des Goliath.) (Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker.)
10. Bronze-Thürklopfer. Italienische Renaissance 1560. South-Kensington-Museum in London.
11. Bronze-Thürklopfer. Italienische Renaissance. Österreichisches Museum in Wien. (Gewerbehalle.)

Schlüssel. (Tafel 237.)

Es ist nicht die Aufgabe des vorliegenden Handbuches, die technische Entwickelung des Schlosses, wie sich dieselbe seit der Zeit der Antike bis heute vollzogen hat, zu geben. Auch scheint es als zu weitgehend, die ornamentalen Einzelheiten der Schlofskasten wiederzugeben; dagegen sei dem Schlüssel eine Tafel eingeräumt, während der Schlüsselschild in der Gruppe der Umrahmungen seine Stelle finden soll. Abgesehen von eigenartigen Bildungen, wie sie Figur 2 zeigt, besteht die gewöhnliche Form des Schlüssels aus 3 Teilen, dem Schlüsselgriff (Schlüsselring, Schlüsselraute), dem Schaft oder Rohr und dem Schlüsselbart. Die Schlüssel mit hohlem Schaft heifsen weibliche oder deutsche Schlüssel; diejenigen mit massivem Schaft volle oder französische Schlüssel. Rohr oder Schaft sind meist cylindrisch, glatt oder profiliert; seltener kantig oder prismatisch. Der Bart, als rechteckige Platte am unteren Ende des Schaftes seitlich vorstehend, wird durch Einschnitte gegliedert. Die eigentliche Verzierung bleibt dem Griff vorbehalten. (Eine Ausnahme macht der pompejanische Schlüssel, den Fig. 1 darstellt und an welchem der Griff glatt, Bart und Schaft dagegen zierlich ausgeschmückt sind.) Das Material für Schlüssel ist Eisen und Bronze, häufig auch so, dafs der Schaft aus Eisen, der Griff aus einem anderen Metall besteht; auch werden sowohl die Schlüsselgriffe, wie auch die ganzen Schlüssel gerne vergoldet. Die Glanzperiode für den Schlüssel fällt in das Mittelalter und die Renaissance; unsere modernen Schlüssel sind den alten gegenüber durchschnittlich kleiner, einfacher und wenn auch weniger schön, so doch um so zweckmäfsiger. Schliefslich sei noch jener kolossalen Schlüssel gedacht, die vordem als Innungs- und Schlosseraushängezeichen angefertigt wurden und sich hin und wieder finden.



Schlüssel.

Tafel 237.

1. Antiker Schlüssel, gefunden in Pompeji. (Blümner, das Kunstgewerbe im Altertum.)
2. Römischer Schlüssel aus Bronze, gefunden am Hohenkrähen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Romanischer Schlüssel aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

4—5. Renaissance-Schlüssel aus dem 16. Jahrhundert. (Kunst und Gewerbe.)

6—8. Renaissance-Schlüssel und Schlüsselgriffe im Museo Medio Evo und Rinascimento in Rom. (Gewerbehalle.)

9. Renaissance-Schlüssel nach Guichard.
10. Renaissance-Schlüssel im South-Kensington-Museum in London.

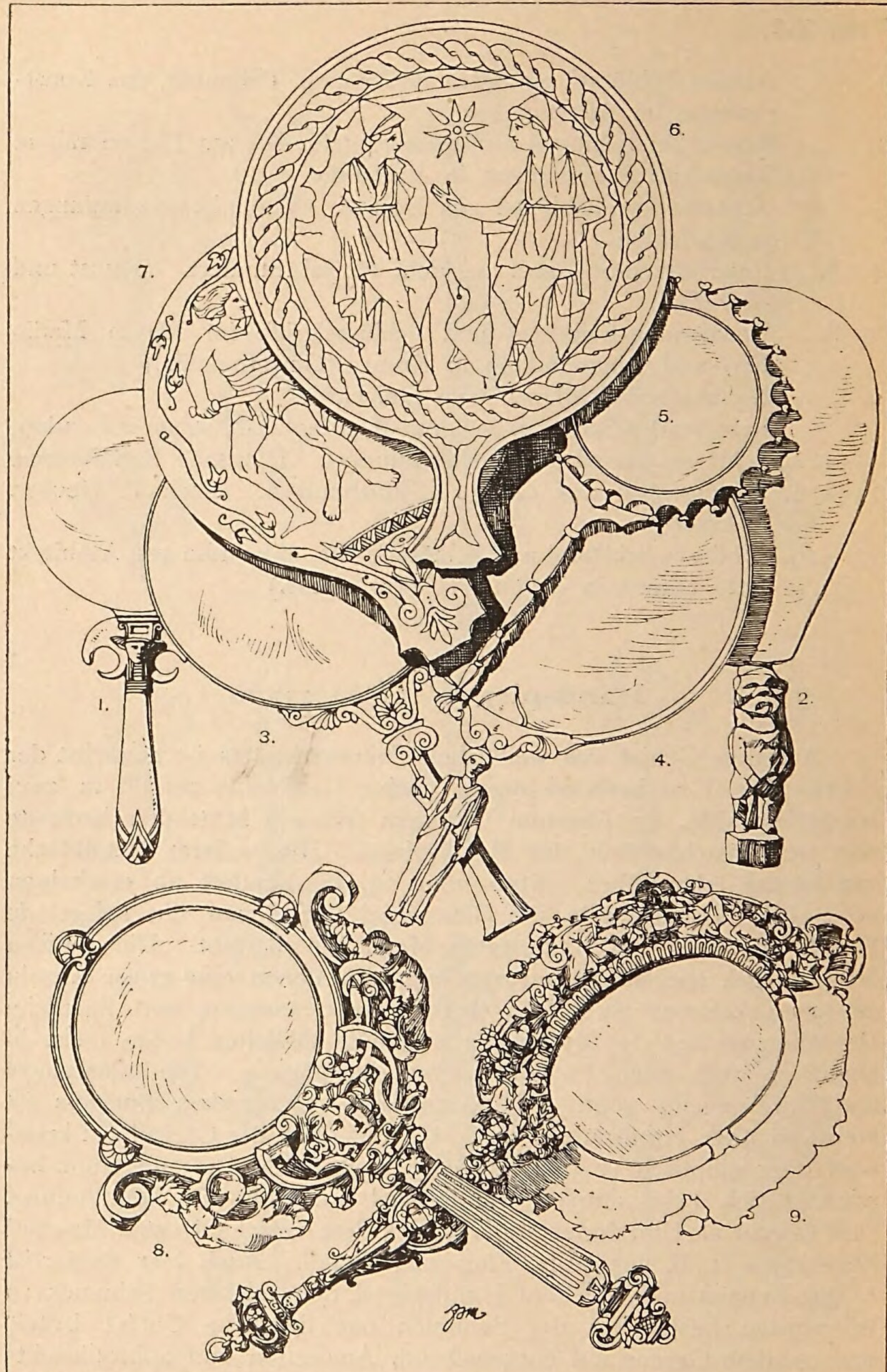
11—12. Schlüssel aus dem 16. Jahrhundert. Deutsche Renaissance.

13—14. Schlüsselgriff aus dem 18. Jahrhundert. Nach P. Decker. (Wessely.)

15—19. Moderne Schlüssel und Schlüsselgriffe, entworfen von Architekt Otto Girard in Berlin. (Gewerbehalle.)

Handspiegel. (Tafel 238.)

Auf dem Gebiet des weiblichen Toilettengerätes ist zunächst der Handspiegel zu berücksichtigen. Seine Geschichte zerfällt in zwei Hauptabschnitte. Im Altertum und dem früheren Mittelalter bediente man sich ausschliefslich der Metallspiegel. Die polierte Metallfläche war Bronze oder Silber. Etwa vom 13. Jahrhundert ab erscheinen neben den Metallspiegeln die Glasspiegel, bei denen die spiegelnde Fläche aus Glas mit hinterlegter Metallfolie besteht. Die antiken Metallspiegel, speziell die etruskischen, von denen eine grofse Anzahl auf uns gekommen ist, zeigen eingravierte Ornamente und figürliche Darstellungen aus der Mythologie und dem täglichen Leben meist in primitiver, teils auch in vorzüglicher Ausführung. Die Glasspiegel sind durchgehend glatt. Die Grundform des antiken Spiegels ist kreisrund oder birnförmig (Fig. 1—6), diejenige der Glasspiegel kreisrund oder elliptisch (Fig. 8 u. 9). Die plastische Ornamentation beschränkt sich beim antiken Handspiegel auf Griff und Umrahmung. Griff sowohl als Umrahmung können aus dem verschiedensten Material bestehen, so z. B. aus Holz, Elfenbein, Metall. Auch hier wieder ist es die Renaissance, die dem Handspiegel den reichsten Schmuck zu teil werden läfst. Wo der Schmuck das figürliche Gebiet betrit, sind es, dem Gegenstand entsprechend, Amoretten und aphroditischte Gestalten, welche die Griffe und Umrahmungen beleben. Mit der stets zunehmenden Einführung der Wand- oder Tafelspiegel hat der



Handspiegel.

Handspiegel seine ehemalige Bedeutung verloren, so dafs die moderne Zeit an diesem Gegenstand ihre Kunst nicht mehr wesentlich bethätigt.

Tafel 238.

1. Ägyptischer Bronzespiegel. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
2. Ägyptischer Bronzespiegel. Griff, in Holz geschnitzt. Britisches Museum in London.
3—4. Griechische Bronzespiegel aus Athen.
5. Pompejanischer Handspiegel.
6—7. Etruskische Handspiegel mit gravierten Darstellungen. (Griffe fehlend.)
8. Renaissance-Handspiegel aus dem 16. Jahrhundert. (Kunst und Gewerbe.)
9. Renaissance-Handspiegel nach Etienne de Laulne (1549 bis 1583). (Wessely.)

Fächer. (Tafel 239.)

Das interessanteste der Toilettengeräte ist unstreitig der Fächer (von focarius = Blasebalg). Historisch nachweisbar ist derselbe seit 3 Jahrtausenden ununterbrochen, wenn auch nicht immer gleich häufig im Gebrauch. Der Fächer allein würde schliefslich genügen, um ein geschichtliches Bild des Kunstgewerbes aller Zeiten nach künstlerischer und technischer Seite hin zu geben. Der Zweck des Fächers ist ein zweifacher. Er wird benutzt erstens, um dem Antlitz Kühlung zuzufächeln, zweitens um die Fliegen und andere Insekten abzuwehren. Nach dem erstgenannten Zwecke heifst er lateinisch „flabellum“ von flare = wehen), französisch „éventail“, nach dem zweiten Zwecke lateinisch „muscarium“ (von musca = Fliege), französisch „émouchoir“. Die deutsche Sprache macht eine derartige Scheidung nicht. Gelegentliche Nebenzwecke des Fächers sind sein Gebrauch zum Anblasen des Feuers (z. B. im alten Persien, wo das Anblasen des Feuers mit dem Munde aus religiösen Gründen verboten war) und als Würdezeichen bei kirchlichen und höfischen Zeremonien. Aus dem Zwecke des Fächers ergibt sich die Thatsache von selbst, dafs derselbe seine Hauptverwendung in den südlichen, resp. warmen Ländern der Erde gefunden hat.

Die vielfachen Formen, die dem Fächer zu teil werden, lassen sich auf 5 verschiedene Haupttypen zurückführen:

1. der Wedelfächer oder kurzweg Wedel. An einem Stil oder Griff sitzt ein festes Blatt. (Fig. 6—9.)
2. Der Fahnenfächer. An dem Stil oder Griff ist um diesen beweglich ein seitliches Blatt, die „Fahne“, angebracht. (Fig. 10 und 11.) Das Blatt nimmt sowohl beim Wedel- als beim

Fahnenfächer die verschiedensten Formen an und wird aus den verschiedensten Materialien gebildet.

3. Der Radfächer. An dem Stiel oder Griff ist ein Rechteck aus Papier, Seide oder einem anderen Material so befestigt, dafs dasselbe sich zusammenfalten und in einen Kreis auseinander breiten läfst. (Fig. 12.)
4. Der Lamellenfächer. Einzelne Lamellen oder Zungen aus steifem Material sind an dem einen Ende durch einen Stift verbunden und lassen sich, zusammengehalten durch ein durchgezogenes Band, übereinander schieben oder radial zu einem Kreissektor ausbreiten, dessen Winkelgröfse zwischen 90 und 180^0 schwankt. (Fig. 13.)
5. Der Faltfächer. Derselbe unterscheidet sich von der vorigen Art dadurch, dafs die einzelnen Zungen in ein „Faltblatt" aus Papier, Seide etc. endigen, das sich beliebig zusammenfalten oder ausbreiten läfst. (Fig. 14.)

Danach sind Wedel-, Fahnen- und Radfächer gestielt, Lamellen- und Faltfächer ungestielt. Der Radfächer, als gestielter Faltfächer, hält gewissermafsen die Mitte. Die Gröfse der Fächer ist je nach Zweck und Mode sehr verschieden, richtet sich aber im allgemeinen nach der zweckmäfsigen Handhabung; im grofsen Ganzen gilt die Regel, je fester und steifer, resp. undurchlassender für die Luft das Blatt ist, desto kleiner kann der Fächer sein. Ferner erfordert der Zweck der Kühlung breite und kürzere Formen, der Zweck des Fliegenwehrens langgestreckte und schmälere Verhältnisse.

In historischer und stilistischer Beziehung möge folgendes erwähnt sein: Der Wedelfächer ist der primitivste und älteste. Sein natürliches Vorbild ist das gestielte Pflanzenblatt, wie denn auch heute noch die Fächer der Naturvölker aus getrockneten Palmwedeln und aus Flechtwerk in Form von Blättern gebildet werden (Fig. 4). Ebenso gilt die Feder als ein natürliches Vorbild, daher ihre vielfache Verwendung an Fächern aller Art. Der Fahnenfächer ist der unzweckmäfsigste, seine Domäne sind das Mittelalter und die Frührenaissance, sowie gewisse Länder des Orients (Indien, Türkei, Marokko, Tunis etc.). Der Radfächer ist ebenfalls im Mittelalter gebräuchlich (langgestielt), sowie in gewissen Gegenden Italiens, in Persien, in China und Japan bis auf die heutige Zeit. Der Lamellenfächer und der Faltfächer sind neueren Datums. Ihre Einführung fällt mit dem allgemeinen Gebrauch des Fächers in Europa zusammen. (15. Jahrh.) Dem Überhandnehmen des Lamellenfächers im 17. Jahrhundert folgt die Glanzperiode des Faltfächers zur Zeit des Rokoko. Die in der heutigen Mode dominierende Form ist ebenfalls der Faltfächer.

Ägyptische Wandmalereien und assyrische Reliefbilder zeigen im Gefolge der Könige häufig Fächerträger mit gröfseren oder kleineren Wedeln. Die stereotypen ägyptischen Formen werden durch die

Fig. 1 und 2, die assyrischen durch Fig. 3 veranschaulicht. Von antiken Fächern ist so gut wie nichts erhalten. Nach Vasenbildern etc. zu schliefsen, zeigte der griechische Fächer an langem Stiel ein als Palmette organisch durchgebildetes Blatt. Einen gewissen Luxus in Fächern entwickelten die römischen Frauen, die denselben selbst handhabten oder Sklaven als Fächerträger benutzten, und zur Kaiserzeit auch die Männer. Im christlichen Mittelalter trat der Fächer in den Dienst der Kirche; Diakone und Ministranten wehten die Fliegen von der heiligen Hostie mit Wedeln, deren Blatt häufig die Form von sechsgeflügelten Seraphinen hatte. Mit der Profanierung des Fächers liefs die Kirche seinen Gebrauch fallen. Die Renaissancezeit ging, wie bereits erwähnt, vom Wedel zum Lamellen- und Faltfächer über. Die Lamellenfächer boten reichliche Gelegenheit zu Schnitz- und Dekoupierarbeiten in Elfenbein, Horn, Schildpatt, zu Filigran- und Emailarbeiten; der Faltfächer bot der dekorativen Ausschmückung durch Malerei ein unbeschränktes Feld. Künstler wie Boucher und Watteau huldigten mit anderen Berufenen und Unberufenen der Fächermalerei (Schäferszenen u. a.). In diese Zeit fällt die Erfindung des Vexierfächers, der, je nachdem er gefaltet wurde, verschiedene Bilder zeigte. Spitzenfächer, Fächer mit Spiegeleinlagen, Monogramm- und Autographen- oder Albumfächer, die mit Metallflitter gezierten Empire-Fächer vervollständigen den Apparat. Der moderne Ballfächer ist ein grofser Faltfächer mit naturalistischen Blumenmalereien. Nebenbei kommen alle möglichen anderen Formen gelegentlich zur Anwendung. Neben Frankreich sind es China und Japan, die den Fächermarkt beherrschen. Heinrich Frauberger, der eine höchst empfehlenswerte Monographie des Fächers geschrieben hat*), behauptet, dafs die letztgenannten Länder allein zusammen etwa $^3/_4$ der 400 Millionen Fächer erzeugten, die jährlich auf der Erde fabriziert werden.

Schliefslich möge eine kurze Aufzählung derjenigen Stoffe folgen, die hauptsächlich zur Herstellung der Fächer benutzt werden. Es sind dies: Bambus, Palmblätter, Holz, Bein, Horn, Elfenbein, Schildpatt, Perlmutter, Metall, Papier, Stroh und anderes Geflecht, Seide, Spitzen, Gelatin, Mika, Leder, Pfauen-, Fasanen-, Kolibrifedern u. s. w.

Tafel 289.

1. Altägyptischer Wedelfächer, mit Federn besteckt. (Griff weggelassen.)
2. Altägyptischer schmaler Federwedel.
3. Wedelfächer von einem assyrischen Relief im Britischen Museum in London.
4. Wedelfächer aus Palmblattgeflecht. Von den Süd-Karolinen. (Frauberger.)

*) Frauberger, H., die Geschichte des Fächers. Leipzig, K. Scholtze.

5. Wedelfächer aus Palmblattgeflecht. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Moderner Palmwedel mit gesäumtem Rande.
7—8. Modern-japanische Wedelfächer aus Bambus und Papier.
9. Moderner Wedelfächer. Bedrucktes Papier mit Seidenfransen und vergoldetem Holzgriff.
10. Siamesischer Palmenfächer; Griff umflochtenes Holz; Fahne: Pappe, überzogen und mit Schnurrosetten verziert, mit Pfauenfedern besteckt. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
11. Indischer Fahnenfächer; Griff Holz, Fahne Pappe, mit Seide bespannt, mit Schnüren und Käferflügeln geziert, mit Pfauenfedern besteckt. (Frauberger.)
12. Mittelalterlicher Radfächer. Französisch. Nach Viollet-le-Duc.
13. Moderner Lamellenfächer mit Bügel und Quaste. Holz und Birkhuhnfedern.
14. Moderner Faltfächer mit Bügel und Quaste. Holz und bemalte Seide. Deckblätter mit Goldornamenten.

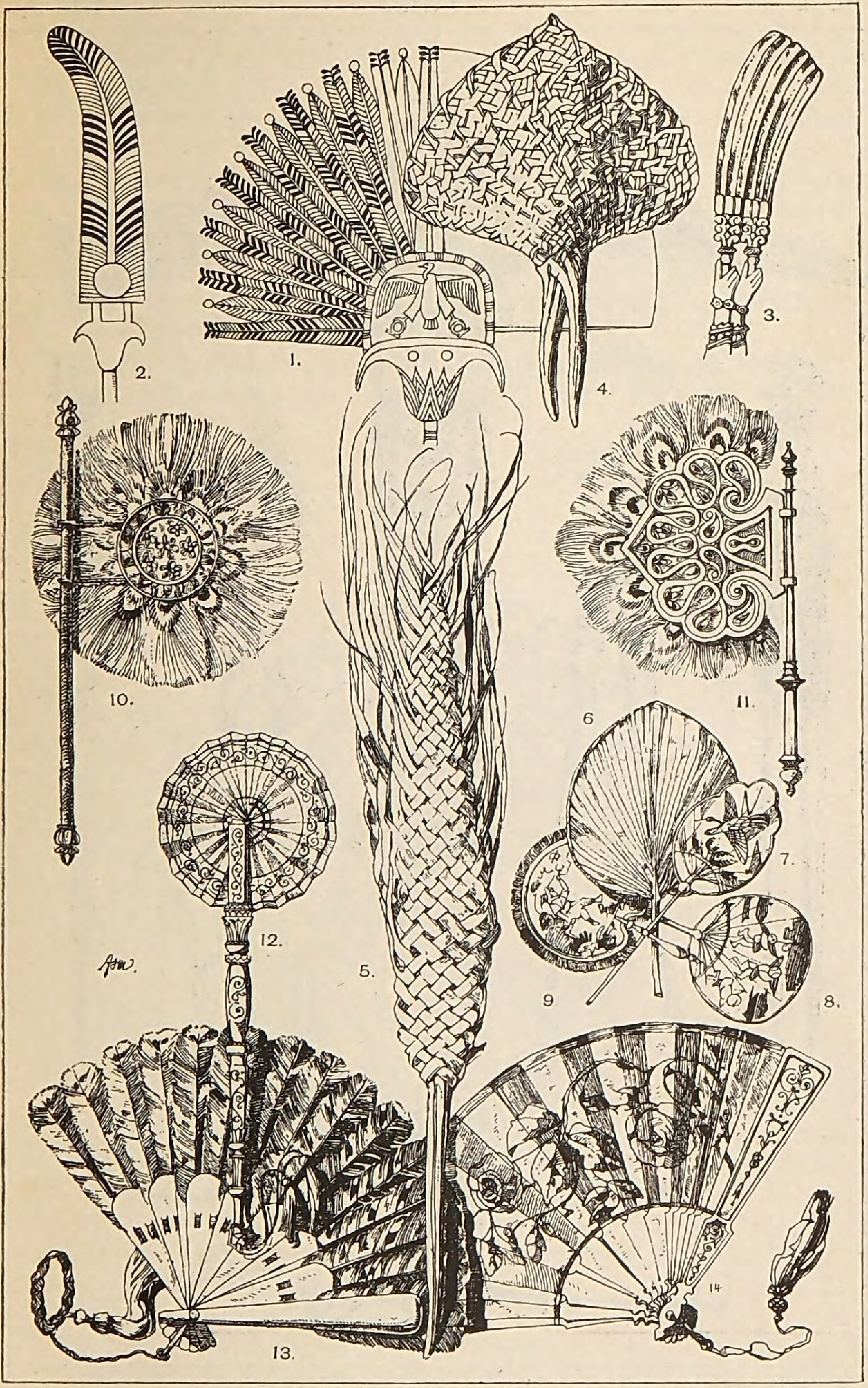
Werkzeuge etc. (Tafel 240.)

Von den Werkzeugen und Instrumenten, die mehr gelegentlich oder zufällig eine künstlerische Ausstattung erfahren, seien angeführt: Hämmer, Zangen, Lichtputzen, Zirkel, Ellenmafse, Fafshahnen, Mörser, Waffeleisen, Kuchenformen, Sand-, Sonnen- und andere Uhren u. s. w., u. s. w. Es würde zu weit führen, jeden einzelnen dieser Gegenstände für sich zu behandeln. Allgemein sei bemerkt, dafs dieselben als sog. Meisterstücke, als Bestandteile der Reisenecessaires der Fürsten und Vornehmen oder zu gewissen kirchlichen oder bürgerlichen Zeremonien angefertigt wurden, wie z. B. der in Figur 1 dargestellte Hammer, mit welchem Papst Julius III. das achte Jubeljahr (1550) eröffnete, indem er an das vermauerte Hauptthor von St. Peter drei Schläge als Zeichen zum Öffnen that.

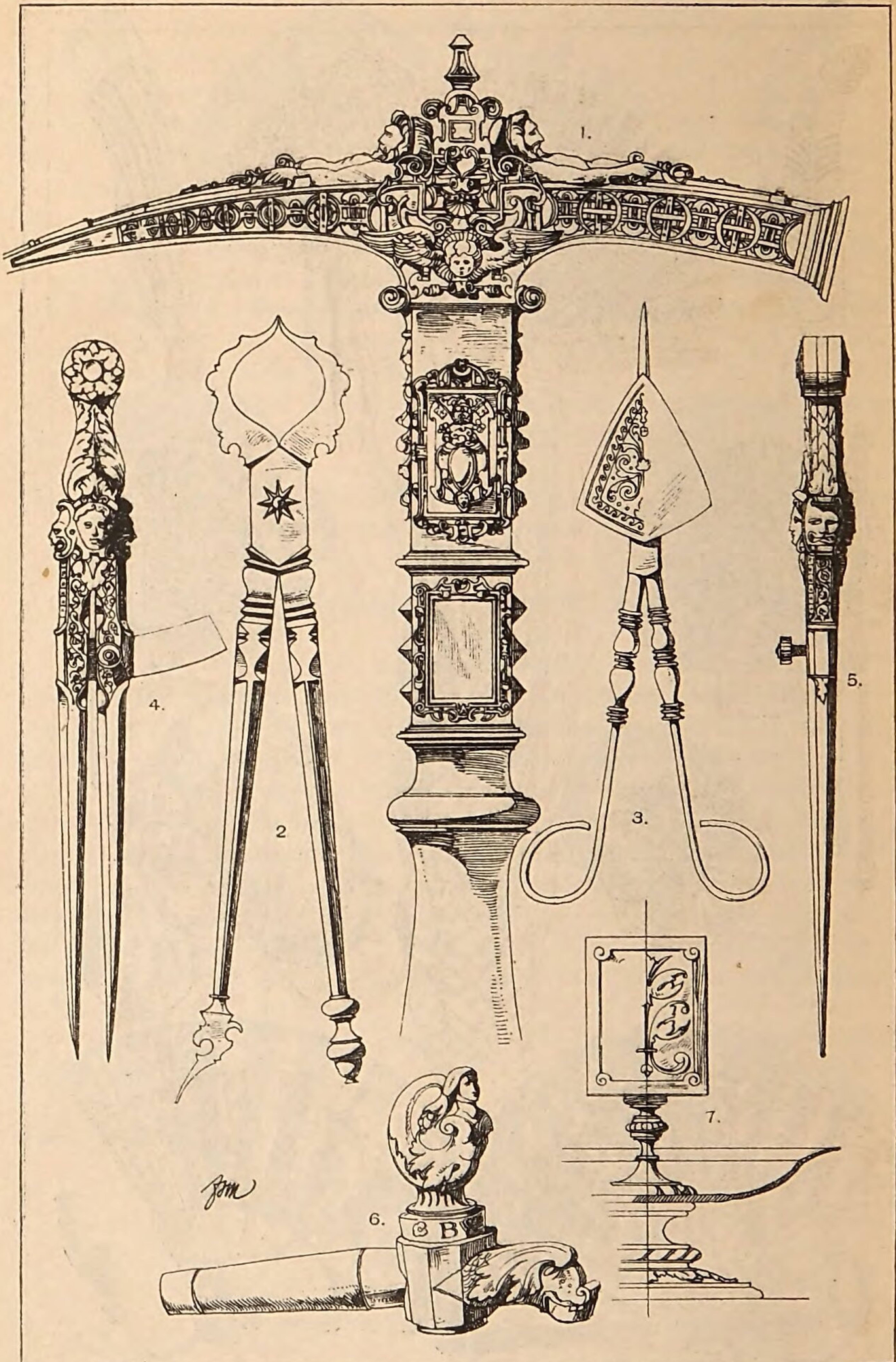
Tafel 240 stellt einige derartige Objekte, jedoch aufser allem Zusammenhang dar.

Tafel 240.

1. Zeremonienhammer aus vergoldetem Silber. Ital. Renaissance. 16. Jahrhundert. Von Gregor XIII. an Herzog Ernst von Bayern geschenkt. Später in Landshut im Privatbesitz. Jetzt im Nationalmuseum in München. Unter dem emaillierten Wappen steht die Inschrift: Julius III. Pont. Max. Jubilaeum VIII condidit feliciter MCCCCCL. Das Relief der Rückseite zeigt Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend; darunter die Worte: Percussit petram et fluxerunt aquae. (Kunsthandwerk.)

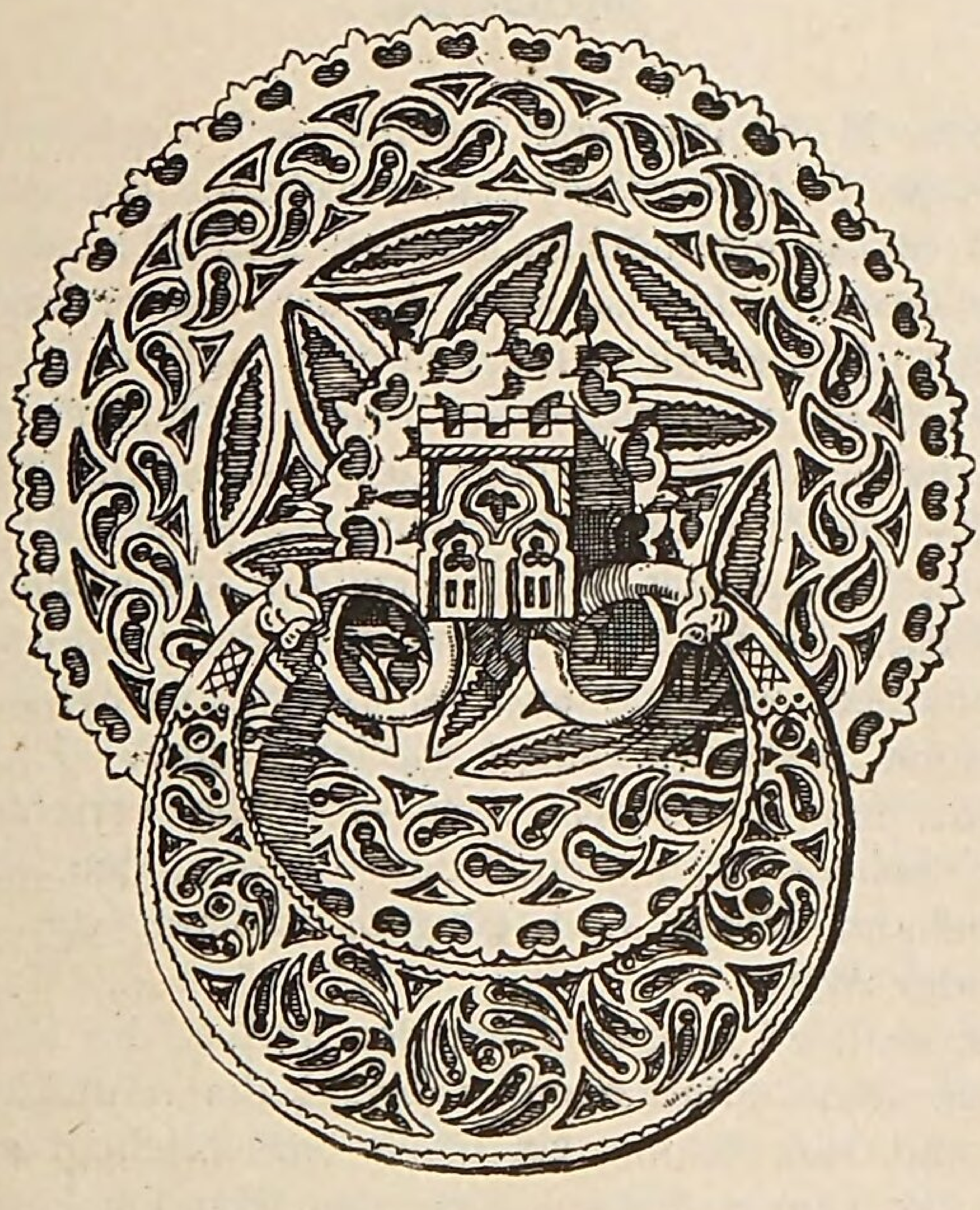


Fächer.



Werkzeuge etc.

2. Eiserne Zange. Deutsche Arbeit. Germanisches Museum in Nürnberg.
3. Lichtputzer aus Messing. Deutsche Renaissance. Germanisches Museum in Nürnberg.
4—5. Vorder- und Seitenansicht eines Zirkels. Bronze, ziseliert, graviert und vergoldet. Deutsche Renaissance. 16. Jahrh. Halbe Originalgröſse.
6. Faſshahn, in Messing gegossen und ziseliert. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. 30 cm lang. (Vorbilder für die Kleinkunst in Bronze.)
7. Moderner Apparat zum Aufstecken schwedischer Streichhölzer, sog. Schwedenständer aus Messing.



verschiedenen Kunstepochen gegeben werden. Da dieselbe jedoch bei einer einigermafsen gründlichen Behandlung ebenfalls die bis jetzt eingehaltene knappe Textfassung überschreiten würde, so sei bezüglich dieses Punktes auf die betreffenden Ausführungen in Sempers Stil hingewiesen, sowie auf das höchst interessante Werk von Georg Hirth „Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock-, Rokoko- und Zopfstils“ (G. Hirth, München und Leipzig, 10 Lieferungen à 1 *M*). Über das Mobiliar der Ägypter, Assyrer, Griechen und Römer findet sich das Einschlägige u. a. bei Ménard et Sauvageot, „La vie privée des anciens“; über dasjenige des Mittelalters bei Viollet-le-Duc, „Dictionaire raisonné du mobilier français“, welchen beiden Werken verschiedene Beispiele unserer Tafeln entnommen sind. Aufserdem hat der reichlich fliefsende Strom unserer heutigen Publizistik eine solche Menge von Sammelwerken zu tage gefördert, dafs es nicht möglich erscheint, dieselben speziell hier namhaft zu machen.

a. Sitzmöbel.

Was die Sitzmöbel anbelangt, so bestimmen im allgemeinen der spezielle Zweck und die im Laufe der Zeiten sich ändernde Lebensweise die Grundform, während die jeweilige Kunstrichtung und das Herstellungsmaterial mehr die Detailformen modifizieren. Bestimmte Grundtypen sind neben willkürlich auftretenden Sonderbildungen stets wiederkehrend, und nach diesen Grundtypen ist die Zusammenstellung versucht worden.

Die einfachste und primitivste Sitzform, allerdings für viele Zwecke auch die wenigst praktische, ist diejenige des Taburettes, des Sitzes ohne Lehne. Schon zweckmäfsiger gestaltet sich der Sitz durch die Zuthat einer Rückenlehne; noch bequemer wird derselbe durch die Beifügung von Armlehnen (Stuhl, Sessel und Armsessel). Hierher zählt dann auch der Thronsessel, der in bezug auf seine Bestimmung monumentaler und reicher wird an Form und Material. Dreh-, Klapp- und Schaukelstühle sind das Resultat ganz bestimmter Zweckmäfsigkeitsanforderungen. Chor- und Betstühle erhalten, da sie noch anderen Anforderungen aufser dem Zwecke des Sitzens zu dienen haben, wieder eigentümliche Zuthaten. Die Bank und das Ruhebett sind Subsellien, welche das Sitzen und Liegen oder das Sitzen für mehrere Personen zugleich gestatten.

Eines ist im grofsen Ganzen bei all den verschiedenen Formen das Gleiche, das ist die Sitzhöhe. Da die Füfse beim bequemen Sitzen gerade den Boden erreichen sollen, so beträgt dieselbe 45—50 cm. Gröfsere Schwankungen zeigt schon die Sitztiefe, die sich etwa in den Grenzen von 35—70 cm bewegt. Die Höhe der Rücklehne variiert von etwa 85 cm aufwärts, wobei jedoch in Betracht kommt, dafs ein

etwaiges Anlehnen des Kopfes nicht gerade am oberen Abschlufs der Lehne erfolgen darf. Die Oberkante der Armlehnen erreicht einen Abstand vom Boden von 65—75 cm. Gerade, senkrechte Rücklehnen sind selbstverständlich unbequemer als geschweifte Linien, die sich der natürlichen Lage des Körpers anpassen. Ebenso sind gerade, horizontale Sitzflächen nicht so geeignet als gebogene, nach hinten abfallende Neigungen.

Als Material kommen in erster Linie in Betracht: Holz, Rohr und Metall, seltener Stein, Thon u. s. w. Da ein hartes Material das Sitzen auf die Dauer erschwert, hat man frühzeitig zu Rohrgeflechten, Gurtspannungen, Tierfellen, Kissenbelegen und Polsterungen für Sitze und Lehnen gegriffen. Mit der Zunahme des Komforts im allgemeinen sind auch die Sitzmöbel im Laufe der Zeit komfortabler geworden. Es möge hier noch betont sein, dafs gerade die schönsten und reichst verzierten Sitzmöbel gewöhnlich nicht die praktischsten zu sein pflegen; die übrigen Bemerkungen, speziell über das Formale, mögen bei Erwähnung der einzelnen Formen ihren Platz finden.

Stuhl und Sessel. (Tafel 241—243.)

Der Stuhl oder Sessel (von dem lateinischen sessa) ist der Sitz mit Rücklehne. Die gewöhnlichste Form zeigt 4 Füfse, die zwei vordern niedrig, die beiden hintern erhöht. Die Verbindungen der Füfse durch ein entsprechendes Rahmenwerk bilden den Sitz und die Lehne. Nicht selten werden die Füfse durch weitere Quer- oder Diagonalverbindungen unter einander befestigt (Sprossen oder Spriegel). Der Sitz hat im allgemeinen die Form eines Rechtecks, eines Quadrats oder Paralleltrapezes mit geraden oder geschweiften Seiten. Runde und polygonale Sitze sind seltener. (Vom 13. Jahrhundert ab treten 6- und 8-eckige Sitze mit der entsprechenden Zahl von Füfsen auf, ebenso zeigen gewisse Holzstühle der Renaissance Sitzbretter von der Form regelmäfsiger oder halbregelmäfsiger Vielecke (Taf. 242. 3 u. 6). Die Füfse, kantig oder gedreht, endigen häufig nach unten in Tierklauen, die hintern Füfse nach oben in Knäufe und Tier- und Fratzenköpfe (Taf. 241. 1., 242. 1., 243. 4. 5. 6). Statt der Füfse treten zur Zeit der Renaissance an Holzstühlen wohl auch ausgesägte und geschnitzte Stützbretter auf, zu beiden Seiten oder vorn und hinten angebracht (242. 3. 5. u. 6). Wo die Rücklehne aus einem Brett geschnitzt wird, wie bei vielen Renaissancestühlen und beim modernen Kneipstuhl, behalten die beiden hinteren Füfse gleiche Höhe und Form mit den Vorderfüfsen (Taf. 242. 7 u. 8; 243. 1). Vielfach wird die Rücklehne als Rahmenwerk behandelt (Taf. 241. 5. 8 u. 10) oder sie wird cylindrisch gebogen, wie dies beim griechischen „Klismos“ (241. 6 u. 7) und dem ihm nachge-

bildeten Empirestuhl (241. 11) der Fall ist. Die geschnitzten Holzlehnen erhalten zum bequemeren Transportieren des Stuhles Ausschnitte als Handhaben (Taf. 242. 7. 8 u. 9). Wo die Lehne nach oben horizontal abschliefst, wird häufig ein krönendes Gesimse oder Ornament aufgesetzt (242. 6 u. 243. 9). Wo der Sitz allein, oder neben dem Sitz auch die Lehne mit Rohrgeflecht oder mit Polsterungen versehen werden, wird der Stuhl als Rohr- oder Polsterstuhl bezeichnet. Hin und wieder werden nicht nur die Polster, sondern auch die Strukturteile mit Stoff überzogen, wie auch ganze Stühle aus Rohr oder Weiden geflochten werden. Am Polsterstuhl treten Verzierungen des Sitzes und der Lehne in Form von Lederpressungen, von Applikationsstickereien (243. 6) u. s. w. auf. Das Umkleiden der Holzteile mit Metall findet sich schon im assyrischen Stil und später hin und wieder; die Ausschmückung mit farbigen Steinen war bei den Prunkstühlen des Mittelalters, speziell den byzantinischen, nicht selten; ein gleiches Verfahren weist der Renaissancestuhl Fig. 5 u. 6 auf Tafel 242 auf. Neben der Verzierung des Holzes (welches beim gewöhnlichen Stuhl das Hauptmaterial bleibt) durch Schnitzerei erscheinen Ornamentationen durch Einlegen von Bein, Metall u. s. w. (sog. Certosiniarbeit des 15. Jahrhunderts etc.).

Tafel 241.

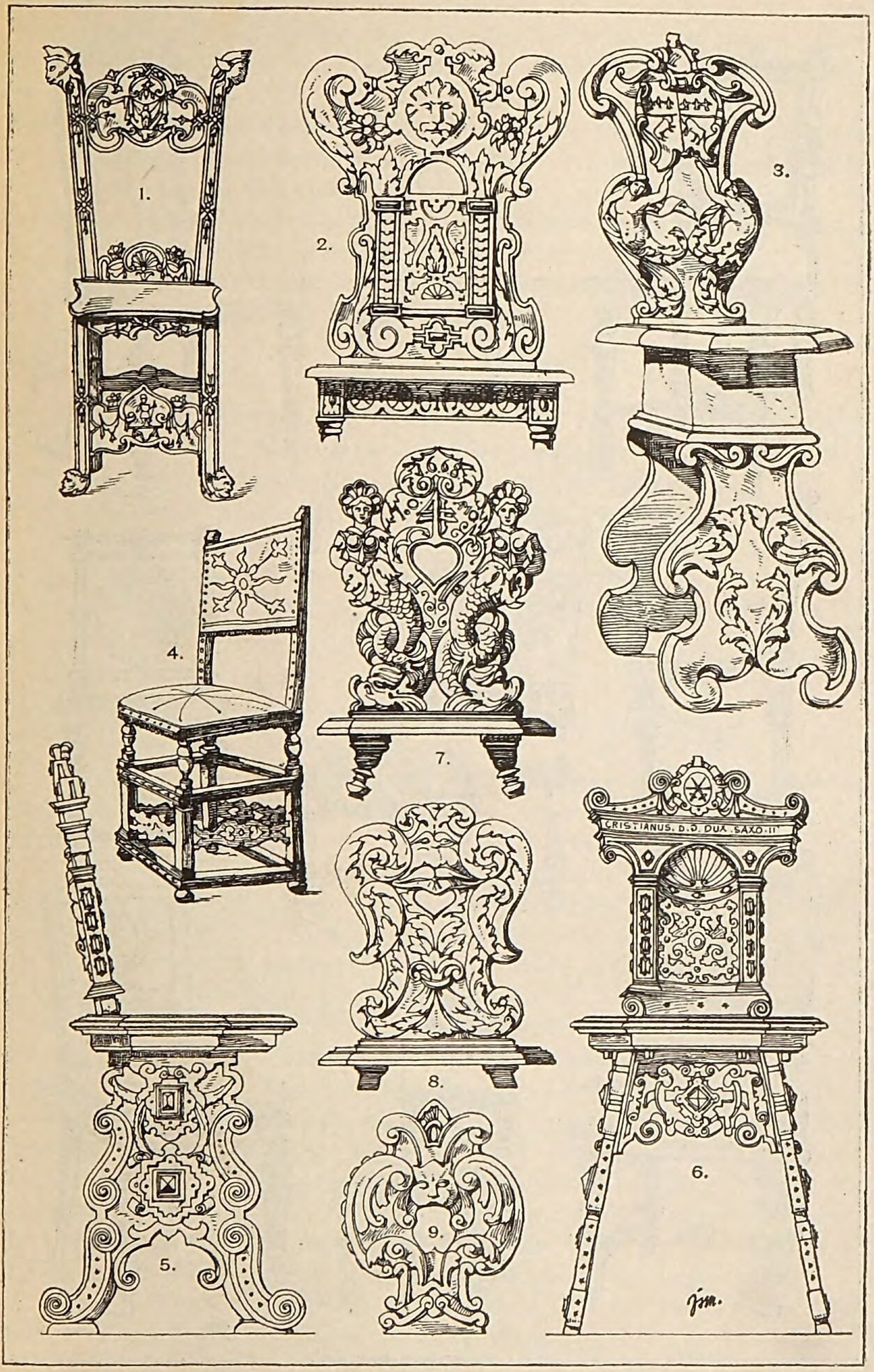
1—2. Einfache ägyptische Stühle nach Ménard et Sauvageot.
3. Reicher ägyptischer Stuhl. Wandmalerei aus dem Königsgrab Ramses III ca. 1200 v. Chr. zu Theben. (Ménard et Sauvageot.)
4. Ägyptischer Stuhl mit gemustertem Polster. Britisches Museum.
5. Ägyptischer Stuhl. Britisches Museum.
6—7. Griechische Frauenstühle mit Polster- und Fellbelag. Form Klismos. (Ménard et Sauvageot.)
8. Antiker Stuhl mit Kissen und Fufsschemel; von einem pompejanischen Wandgemälde mit der Darstellung der Leda. (Ménard et Sauvageot.)
9. Griechischer Frauenstuhl. Partie eines antiken Vasengemäldes.
10. Antiker Stuhl mit der Statue des Jupiter. (Ménard et Sauvageot.)
11. Stuhl aus der Empirezeit nach Gallien. Dem griechischen Frauenstuhl nachgebildet.

Tafel 242.

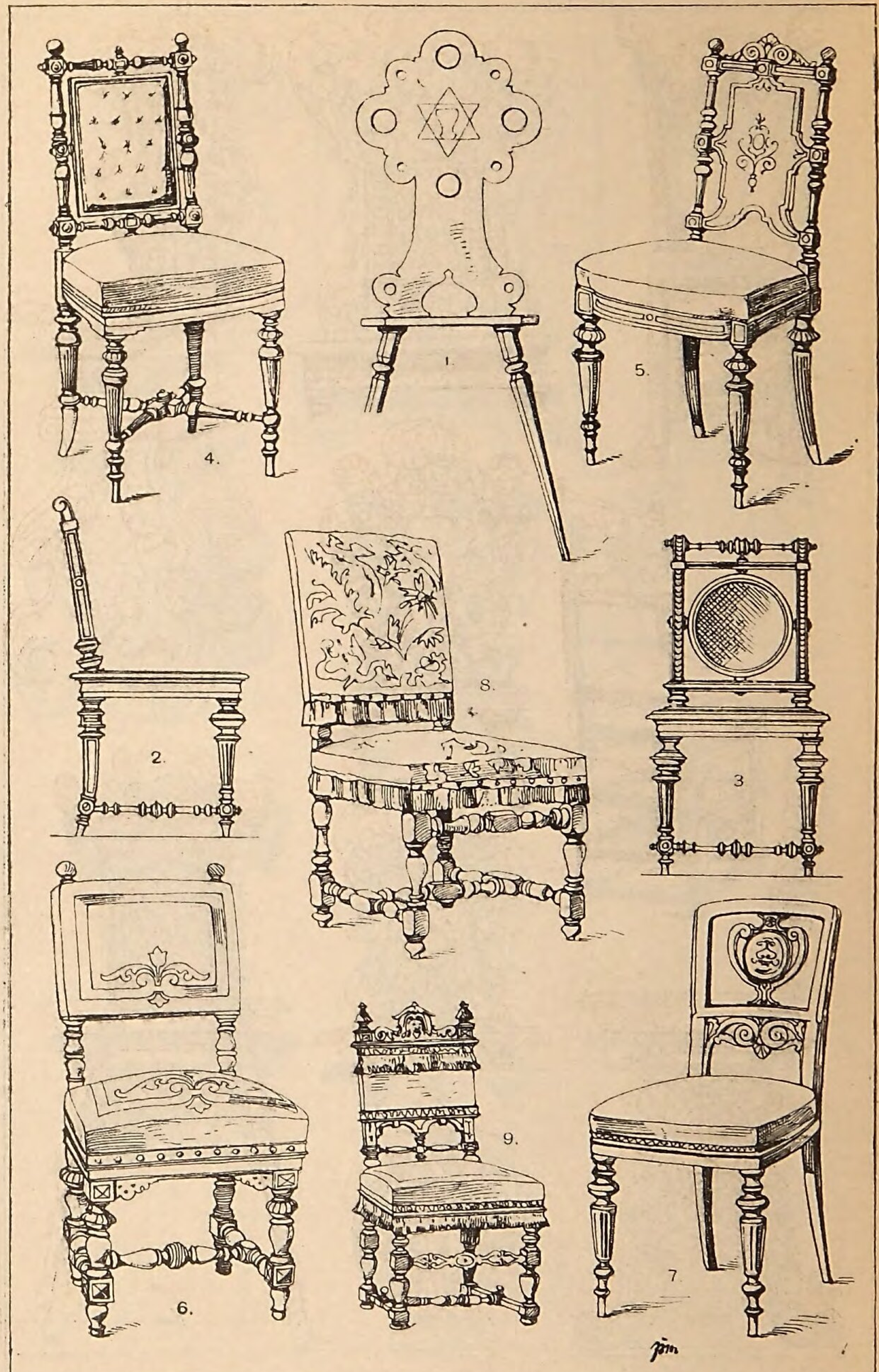
1. Stuhl, in Holz geschnitzt. Deutsche Renaissance. 17. Jahrhundert. Kollektion Moreau. (L'art pour tous.)
2. Stuhllehne, in Holz geschnitzt. Flämische Renaissance. 17. Jahrh. (L'art pour tous.)
3. Zargenstuhl, in Holz geschnitzt. Italienische Renaissance. 16. Jahrh. (L'art pour tous.)



Stuhl und Sessel.



Stuhl und Sessel.



Stuhl und Sessel.

4. Stuhl mit Lederpolsterung. Niederländische Renaissance. Aus einer im Jahre 1642 erschienenen Publikation des Crispin van den Passe.

5—6. Seiten- und Vorderansicht eines reich geschnitzten und mit Steinen geschmückten Zargenstuhls. Deutsche Renaissance. Museum in Dresden.

7—8. Reich geschnitzte Stuhllehnen. Deutsche Renaissance. 17. Jahrh. (Gewerbehalle.)

9. Geschnitzte Stuhllehne. Deutsche Renaissance. 17. Jahrhundert. Germanisches Museum in Nürnberg.

Tafel 243.

1. Moderner Kneipstuhl, entworfen von Dir. Kachel. (Gewerbehalle.)

2—3. Seiten- und Vorderansicht eines modernen Rohrstuhls, entworfen von Ihne und Stegmüller. (Gewerbehalle.)

4—7. Moderne Polsterstühle, entworfen und ausgeführt von Hoftischler Ludwig in Wien. (Gewerbehalle.)

8. Polsterstuhl im Renaissancestile. (Raguenet.)

9. Moderner Polsterstuhl von den Möbelfabrikanten Epple und Ege in Stuttgart. (Gewerbehalle.)

Thron- und Armsessel. (Tafel 244—245.)

Wenn Thron- und Armsessel zusammen aufgeführt werden, so hat dies seinen Grund darin, dafs der erstere beinahe stets als Armsessel gebildet wird und weil er sich, wenigstens von der Zeit der Renaissance ab, von dem profanen Armsessel nicht wesentlich zu unterscheiden pflegt. Dem Thronsessel als dem Ehrensitz für weltliche und geistliche Fürsten ist naturgemäfs von den ältesten Zeiten ab eine erhöhte Ausstattung zu teil geworden. Er wird gröfser und monumentaler veranlagt als der gewöhnliche Sessel. Aus diesem Grunde, und weil er nicht in dem Mafse beweglich zu sein braucht wie die gewöhnlichen Subsellien, treten an Stelle des Holzes häufig andere Materialien, wie Marmor, Metall u. s. w. Er erhält häufig einen postament- oder stufenartigen Untersatz oder einen vorgestellten Schemel; der obere Abschlufs wird nicht selten, und es gilt dies speziell von den Thronsesseln und Bischofsstühlen des Mittelalters, als Baldachin mit Stoffbehang und krönenden Bedachungen ausgebildet. In bezug auf die Ornamentation treten zu den der Struktur entsprechenden Verzierungen figurale und symbolische Dekorationen.

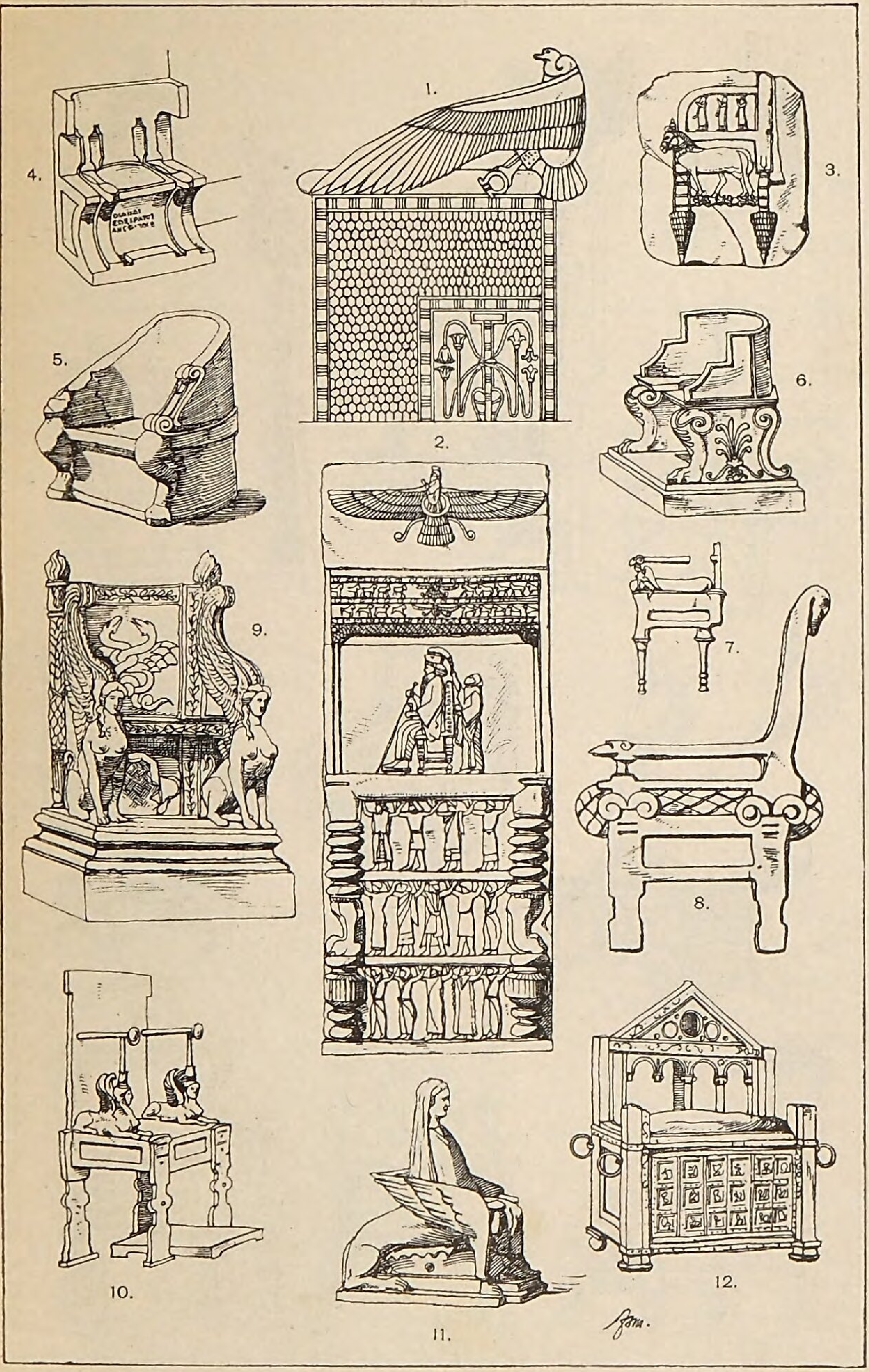
Der profane Armsessel unterscheidet sich im einfachsten Fall von dem gewöhnlichen Sessel blofs durch die Zuthat der Armlehnen, die, auf den erhöhten Vorderfüfsen aufsitzend, in irgend einer Weise mit der Rücklehne in Verbindung gebracht sind, während beim Thron,

wenigstens im Material des Steins, die Armlehne mit dem ganzen Apparat häufig aus einem Stück gearbeitet sind. Dem gewöhnlichen Sessel gegenüber tritt der Armsessel breiter und behäbiger auf. Wo er als Ehrensitz des Hausvaters, des Vorsitzenden u. s. w. dient, wird er in seiner Ausstattung mit den zugehörigen Sesseln in Einklang gebracht und dominiert über dieselben nur in bezug auf seine Gröſse und eine etwaige reichere Durchbildung. So bestehen ja unsere modernen Salonausstattungen gewöhnlich aus 4 oder 6 Sesseln nebst 2 Fauteuils u. s. w. u. s. w.

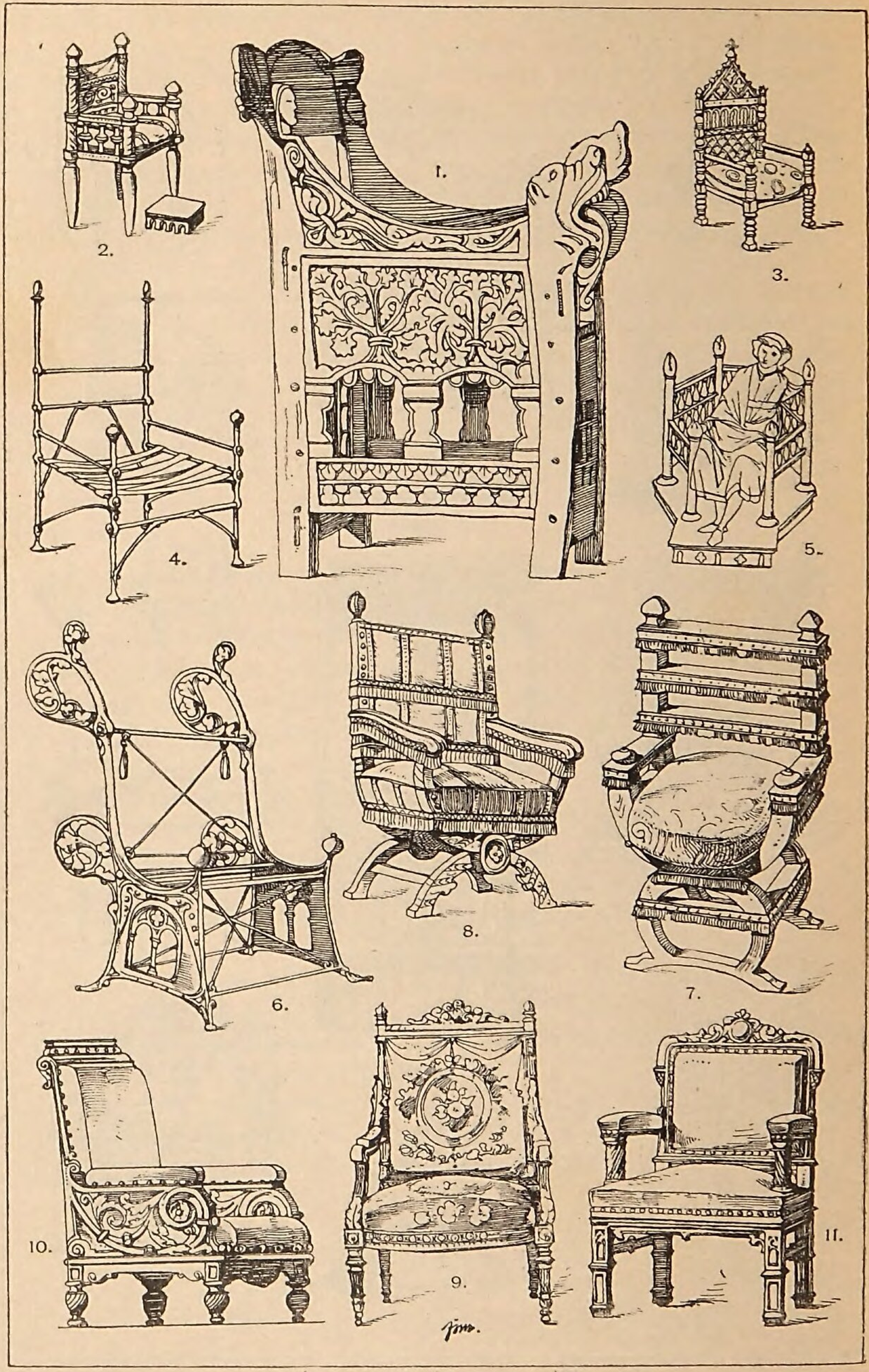
Hierher zählen auſser den ägyptischen und assyrischen Thronen, den römischen Ehrensitzen, der sella curulis, unter anderem jene nordischen Kastensitze, wie der norwegische Kirchenstuhl aus dem 12. Jahrhundert, den Fig. 1 auf Taf. 245 zeigt, und jene gitterumschlossenen Polygonalsitze, deren einer in Fig. 5 derselben Tafel abgebildet wurde.

Tafel 244.

1. Ägyptischer Thronsessel mit Lotosornament, die Armlehnen durch die Flügel des heiligen Sperbers gebildet. (Teirich.)
2. Altpersischer Königsthron nach einem Flachrelief aus Persepolis, mit symbolischer Krönung, der Darstellung eines thronenden Königs und tragenden Sklaven. (Ménard et Sauvageot.)
3. Assyrischer Königssitz nach einem Relief. (Ménard et Sauvageot.)
4. Griechischer Sitz aus Marmor, neben einer Thüre im Themistempel zu Athen. (Raguenet.)
5. Griechischer Richtersessel (Proädra) aus Marmor. Gefunden auf dem Platze des Prytaneums zu Athen.
6. Antiker Armsessel aus einem Badegemach (sella balnearis); die Öffnungen zum Einlassen des Dampfes dienend. (Ménard et Sauvageot.)
7. Fragment eines griechischen Armsessels. Vom Relief eines Grabmals, das die Verstorbene auf dem Thronos darstellt.
8. Griechischer Thronsessel. Relief am Harpyendenkmal des Xentos in Lykien. Britisches Museum.
9. Römischer Armsessel mit Sphinxen und auf den Cereskultus bezüglichen Verzierungen. (Ménard et Sauvageot.)
10. Römischer Armsessel, gefunden in Herkulanum. Museum in Portici. (Raguenet.)
11. Antike Terrakotta, einen originellen Armsessel in Form eines ausgehöhlten Sphinxleibes darstellend. (L’art pour tous.)
12. Kathedra des heiligen Petrus in der Peterskirche zu Rom. Holz mit Elfenbeinreliefs aus der Geschichte des Herkules. (Ménard et Sauvageot.)



Thron- und Armsessel.



Thron- und Armsessel.

Tafel 245.

1. Norwegischer Kirchenstuhl aus Bö in Telemarken. 12. Jahrh.
2. Mittelalterlicher Armsessel mit Fufsschemel und stoffbehangener Rücklehne. (Viollet-le-Duc.)
3. Armsessel des Königs David, von einem Relief am Portal der Kathedrale zu Auxerre. 13. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
4. Gestell eines mittelalterlichen Armsessels aus Eisen, der Stoffbehang weggelassen. (Viollet-le-Duc.)
5. Mittelalterlicher Polygonalsitz. Wandmalerei aus einer Kapelle in Toulouse. (Viollet-le-Duc.)
6. Mittelalterlicher Armsessel aus Metall mit Weglassung des Stoffbehanges. 13. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
7. Mittelalterlicher Armsessel aus Holz, mit Fransen geziert. Ende des 15. Jahrhunderts. Von einem Basrelief des Chorgestühls in Amiens. (Viollet-le-Duc.)
8. Englischer Armstuhl aus dem 16. Jahrhundert. Holz mit Stoffbezug.
9. Armsessel im Stile Louis XVI. Holz geschnitten und vergoldet. (Williamson.)
10. Moderner Armsessel mit Polsterung.
11. Moderner Armsessel mit Polsterung. Gotisierend, von Mazaron und Bibaier in Paris. (Raguenet.)

Chorstühle. (Tafel 246.)

Einen eigenartigen, dem besonderen Zweck entsprechenden Aufbau zeigen die Chorstühle, die als Sitzreihen für die Geistlichkeit auf der Nord- und Südseite des Chors der Klosterkirchen und Kathedralen angebracht sind. In der frühesten Zeit des Mittelalters waren die Einzelsitze zur Rechten und Linken des Bischofsstuhls in die Chorwände eingebaut, später traten an deren Stelle bewegliche Einzelsitze und etwa vom 13. Jahrhundert ab wurden diese durch das eigentliche Chorgestühl ersetzt, bei dem die Sitze zu einem fortlaufenden Ganzen verbunden wurden mit achitektonischem Charakter und Aufbau. Hierbei stehen gewöhnlich zwei Sitzreihen hintereinander, wobei die hintere Reihe erhöht ist. Die Sitzreihen sind auf stufenartigem Untersatz, dem sog. Rost, aufgebaut. Die einzelnen Sitze werden durch Zwischenwände getrennt. Zwischen diesen befindet sich fest oder zum Aufklappen eingerichtet das Sitzbrett. Im letzteren Falle erhält der Sitz auf der unteren Seite einen konsolartigen Ansatz, der im aufgeklappten Zustande als Stütze dient, gewissermafsen das Sitzen im Stehen ermöglicht und den bezeichnenden Namen Misericordia führt. Die Zwischenwände dienten als Armlehne. Die Rücklehne

der hinteren Reihe ist gewöhnlich als Rückgetäfel mit reichen Schnitzereien, Intarsien etc. und baldachinartiger Verdachung durchgebildet. Vor dem Sitz befindet sich meist ein Knieschemel oder ein eigentliches Betpult. Bei mehrreihigen Gestühlen sind die Pulte der hinteren Reihe gleichzeitig die Rücklehnen der tiefer liegenden Vorderreihen. Hin und wieder sind die Vorderreihen durch Zugänge zu den hinteren Reihen unterbrochen, wobei die den Abschlufs bildenden Stirnwände eine besonders reiche Ausstattung erhalten.

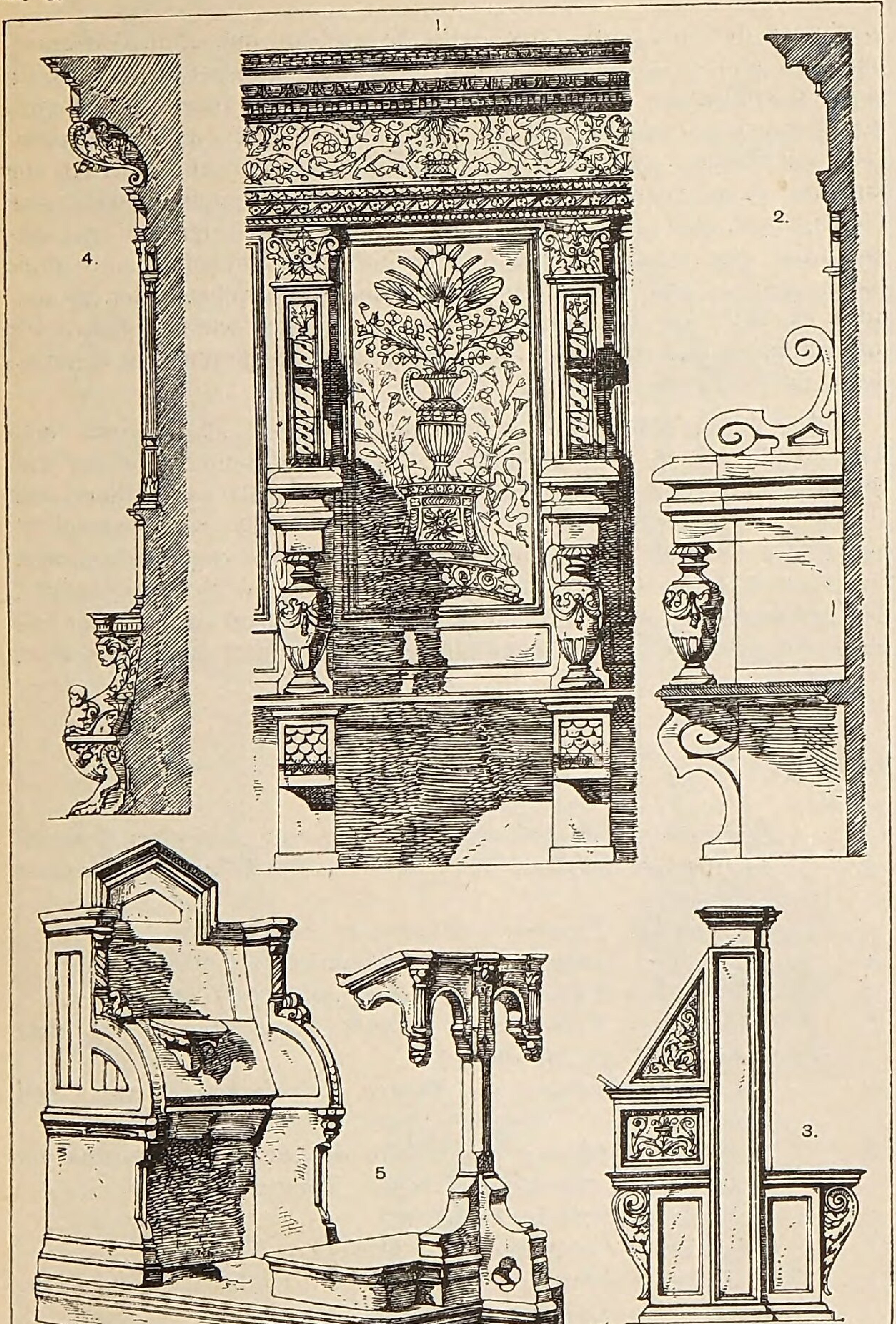
Aus der gotischen und hauptsächlich aus der Renaissanceperiode sind in Deutschland, Frankreich, Italien, England u. s. w. eine grofse Anzahl hervorragender Chorgestühle erhalten, deren Aufzählung hier zu weit führen würde. Es ist vielfach ein ganz enormer Aufwand an diesen Werken entwickelt. Reiche ornamentale und architektonische Motive wechseln mit figuralen Darstellungen aus der biblischen Geschichte und Heiligenlegende; aber auch profane und satirische Kompositionen sind keine Seltenheit, so dafs die Chorstühle sowohl für die Geschichte der Kunst als der Kultur überhaupt von eminenter Bedeutung sind. Unsere Tafel gibt zur Erläuterung des Gesagten einige wenige Beispiele, die noch lange nicht zu den reichsten gehören.

Tafel 246.

1. Partie des Chorgestühls in der Kirche St. Maria Novella in Florenz von Baccio d'Agnola. Ende des 15. Jahrhunderts. Fries, Rückwand, Pilasterfüllungen etc. mit reizenden Intarsien geschmückt. (Teirich.)
2. Seitenfront und Querschnitt hierzu.
3. Seitenansicht des Stuhlwerks der Laurenziana in Florenz. Anfang des 16. Jahrhunderts. Angeblich von Michelangelo. (Gewerbehalle.)
4. Seitenansicht und Querschnitt durch die Mittelreihe des Chorgestühls in der grofsen Kirche zu Dortrecht. Niederländische Renaissance.
5. Modern-französischer Chorstuhl im romanischen Stile. Elisabethenkloster zu Fourvières bei Lyon. Architekt Leo. (Raguenet.)

Taburett, Drehstuhl etc. (Tafel 247.)

Der einfachste, wenn auch nicht bequemste Sitz ist das Taburett, der Stuhl ohne Lehne. Seine Form ist, wie unsere Tafel zeigt, seit alters her in Anwendung. Wohl die primitivste, gleichzeitig stabilste Art ist das runde Brett mit drei Füfsen; das ägyptische Beispiel, Fig. 2, mag als das Prototyp unseres heutigen Schusterstuhls gelten. (Allerdings noch einfacher ist der Stuhl des Plasterers, der nur einen Fufs besitzt und darin dem modernen Jagd- und Feldstuhl ähnlich ist.) Das vierfüfsige Taburett, gewöhnlich quadratisch, zeigt im all-



Chorstühle.

gemeinen die Unterpartie des Sessels. Es wird mit und ohne Polsterung, mit und ohne Sprossen und Spriegel gebildet. Hierher zu rechnen ist auch das Bisellium, der römische Zweisitz, der als Auszeichnung verliehen wurde und meist aus Metall gebildet war (Tafel 247. 7). Kastenartig aus Brettern gebaute Taburette heifsen Hocker und erhalten am Sitzbrett einen Ausschnitt zur Handhabung. Der nach chinesischem Vorbild auch bei uns in Aufnahme gekommene Gartenstuhl aus gebranntem und glasiertem Thon (Fig. 11) kann ebenfalls nur ohne Lehne gebildet sein und ist mit seiner runden oder polygonalen Grundform ebenfalls den Taburetten zuzuzählen, ähnlich wie der gepolsterte und drapierte Puff (Fig. 12), der ja auch wohl gelegentlich als Zimmerleibstuhl zu funktionieren hat.

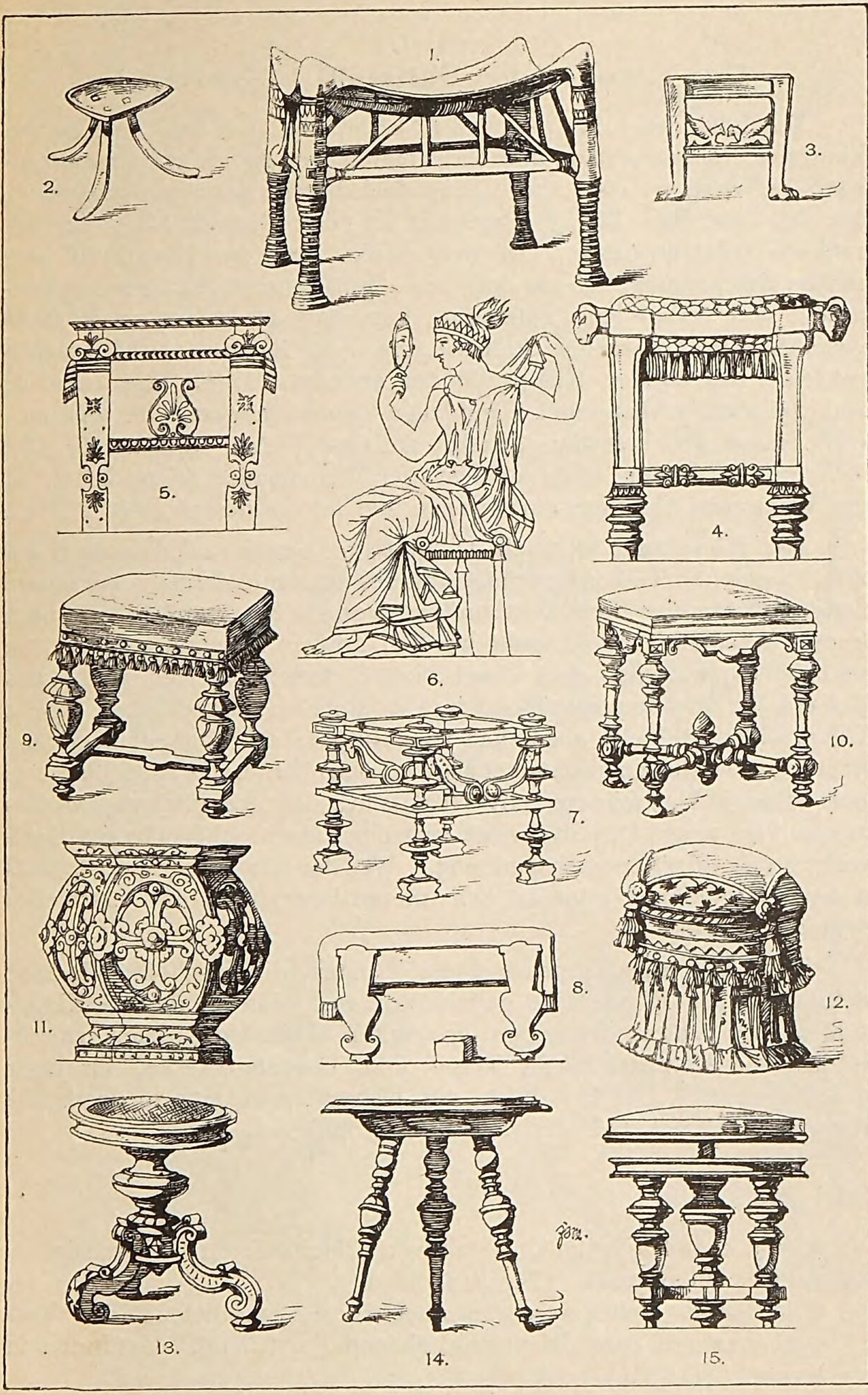
Der Drehstuhl, wie er sich hauptsächlich als Bureau- und Klavierstuhl eignet, wird ebenfalls vielfach ohne Lehne gebildet und gestattet im Sitzen seitliche Bewegungen sowohl als ein Höher- und Tieferstellen je nach Bedarf (Fig. 13 u. 15). Dies wird ermöglicht, indem das Sitzbrett durch eine Schraube mit dem meist dreibeinigen Untergestell in Verbindung gebracht wird. Beim Schaukelstuhl, der auf unserer Tafel nicht zur Darstellung gelangt ist, werden die Füfse auf gebogene Laufschienen aufgestellt oder durch dieselben ersetzt.

Tafel 247.

1. Ägyptisches Taburett, mit Leder bespannt. Britisches Museum.
2. Ägyptisches Taburett in Form eines Dreifufses. (Ménard et Sauvageot.)
3. Etruskisches Taburett. Ménard et Sauvageot.)
4. Assyrisches Taburett, mit Schildkrothaut überzogen.
5. Griechisches Taburett, nach einer antiken Vasenmalerei.
6. Griechisches Vasenbild mit einer Frauengestalt, auf dem Taburett (Diphros) sitzend.
7. Römisches Bisellium aus Bronce. Sitzdecke fehlend. Aus Pompeji.
8. Plastische Abbildung des Biselliums des L. M. Faustus am Grabmal der Naevoleia Tysche. Pompeji.

9—10. Moderne gepolsterte Taburette.

11. Chinesischer Gartenstuhl aus glasiertem Thon.
12. Modernes Polstertaburett, sog. Puff. Hoftischler Ludwig in Wien. (Gewerbehalle.)
13. Moderner Klavierdrehstuhl mit Rohrsitz. Fabrikant Schuhmacher, Stuttgart. (Gewerbehalle.)
14. Modernes dreifüfsiges Taburett.
15. Moderner Drehstuhl mit Polstersitz.



Taburett, Drehstuhl etc.

Der Klapp- oder Faltstuhl. (Tafel 248.)

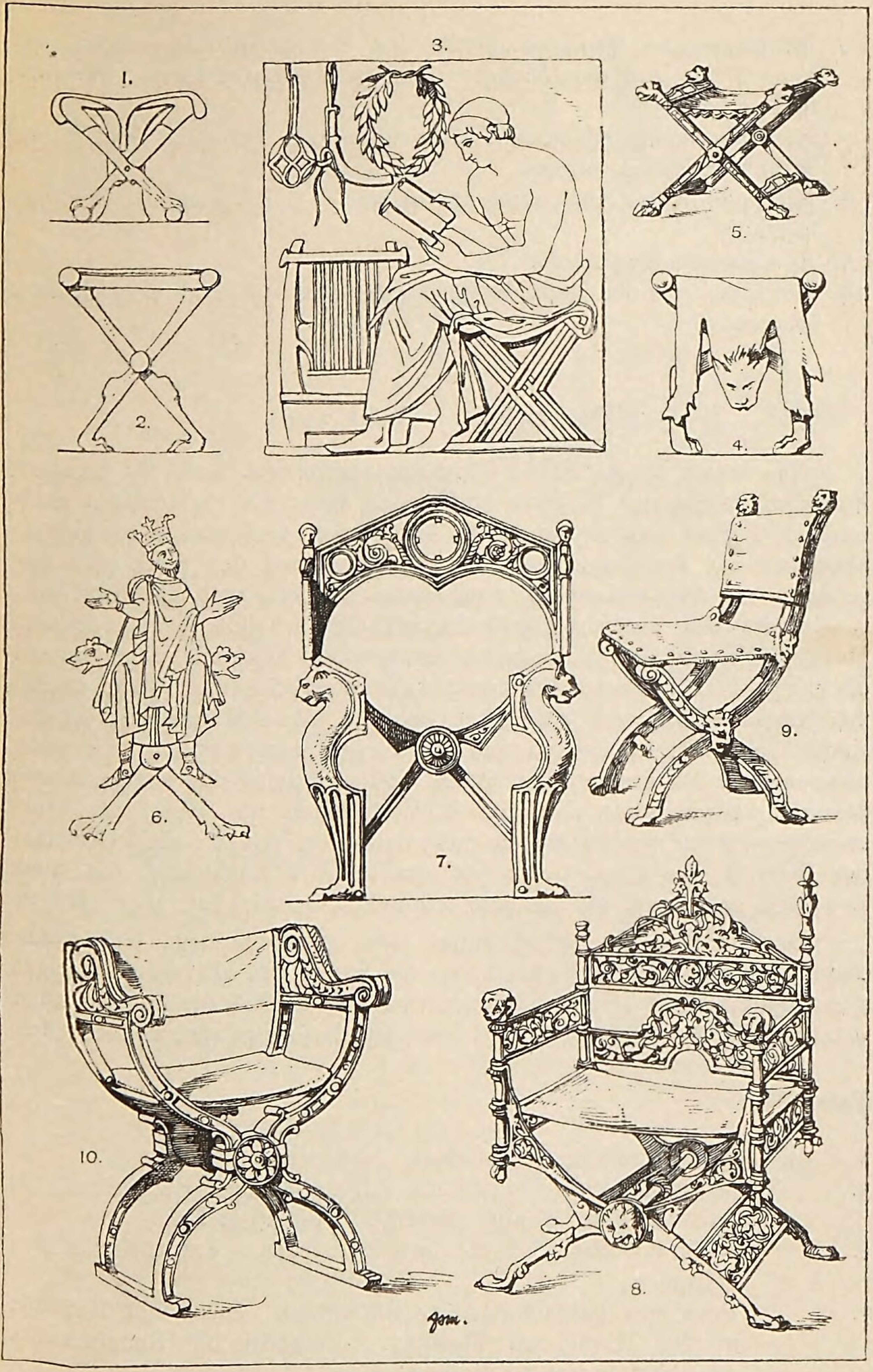
Die Idee des Klapp- oder Faltstuhles, der zum Zwecke verminderter Raumeinnahme und bequemeren Transports ein Zusammenlegen gestattet, ist eine alte. Zeigt doch bereits der ägyptische Sessel, der auf Tafel 241 Fig. 3 dargestellt ist (Zeit Ramses III.), das betreffende Strukturprinzip. In der Antike war der Klappstuhl eine häufige Erscheinung, sei es, dafs die 4 Füfse sägebockartig zusammengestellt und verbunden (Tafel 248. 1. 2 und 4), sei es, dafs ganze Systeme sich kreuzender Streben zum sog. Rippenstuhl gebildet wurden. Am antiken Klappstuhl der ersteren Art (Diphros okladias) sind die stets vorhandenen Tierklauen bemerkenswert, die teils auswärts, meist aber einwärts gekehrt auftreten. Am Rippenstuhl, der auch im Mittelalter und zur Zeit der Renaissance wiederkehrt, ist eine Verzierung nicht gut anzubringen und infolge dessen meist fehlend.

Der Klappstuhl kann als Taburett, als Sessel und Armsessel gebildet werden. Teils ist er ohne weiteres zusammenfaltbar, wie unsere modernen, für das Freie bestimmten eisernen Klappstühle, teils mufs er erst auseinander geschraubt werden, um ein Zusammenklappen zu ermöglichen, wie dies etwa durch Fig. 8 veranschaulicht wird. Das Material ist zweckentsprechend meist Metall (Bronze oder Eisen); Klappstühle aus Holz, abgesehen vom Rippenstuhl, sind oft überhaupt nicht zum wirklichen Zusammenklappen eingerichtet; es tritt hier eine blofs formale Nachbildung mit Weglassung des technischen Zweckes zutage (Fig. 10). Der Sitz bildet sich am Klappstuhl häufig aus Gurtwerk, Stoff- oder Lederbespannung. Wo der Sitz ein fester ist, mufs er zum Wegnehmen oder an Scharnieren beweglich zum Verschieben eingerichtet sein.

Die Feld- und Thronsessel der Fürsten, die Bischofsstühle sind nicht selten als Klappstühle gebaut worden. Von modernen Klappstühlen sind aufser den oben erwähnten Wirtschaftsstühlen zu erwähnen die Klappstühle für Reise- und Touristenzwecke, für Jäger und Maler etc. Die Prinzipien der Dekorationen mögen durch die Figuren der Tafel 248 ihre Erläuterung finden.

Tafel 248.

1. Ägyptischer Klappstuhl. Grab von Chamhali. 18. Dynastie.
2. Antiker Klappstuhl. (Diphros okladias.)
3. Griechisches Relief vom Grabmal eines Agonotheten, den Verstorbenen auf dem Klappstuhl sitzend darstellend. Gefunden in Krissa. (Delphi.)
4. Antiker Klappstuhl mit Fellbelag.
5. Mittelalterlicher Klappstuhl aus Nonnenberg. (Mothes.)



Der Klappstuhl.

6. Mittelalterliche Miniaturmalerei, den König Nabuchodonosor auf dem Klappstuhl darstellend. 9. oder 10. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
7. Mittelalterlicher Klappstuhl aus vergoldeter Bronze. Thron des Dagobert, später ergänzt.
8. Mittelalterlicher Klappstuhl aus Bronze. 12. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
9. Renaissance-Klappstuhl.
10. Armsessel aus der Kathedrale zu Sens. Französische Renaissance. (Raguenet.)

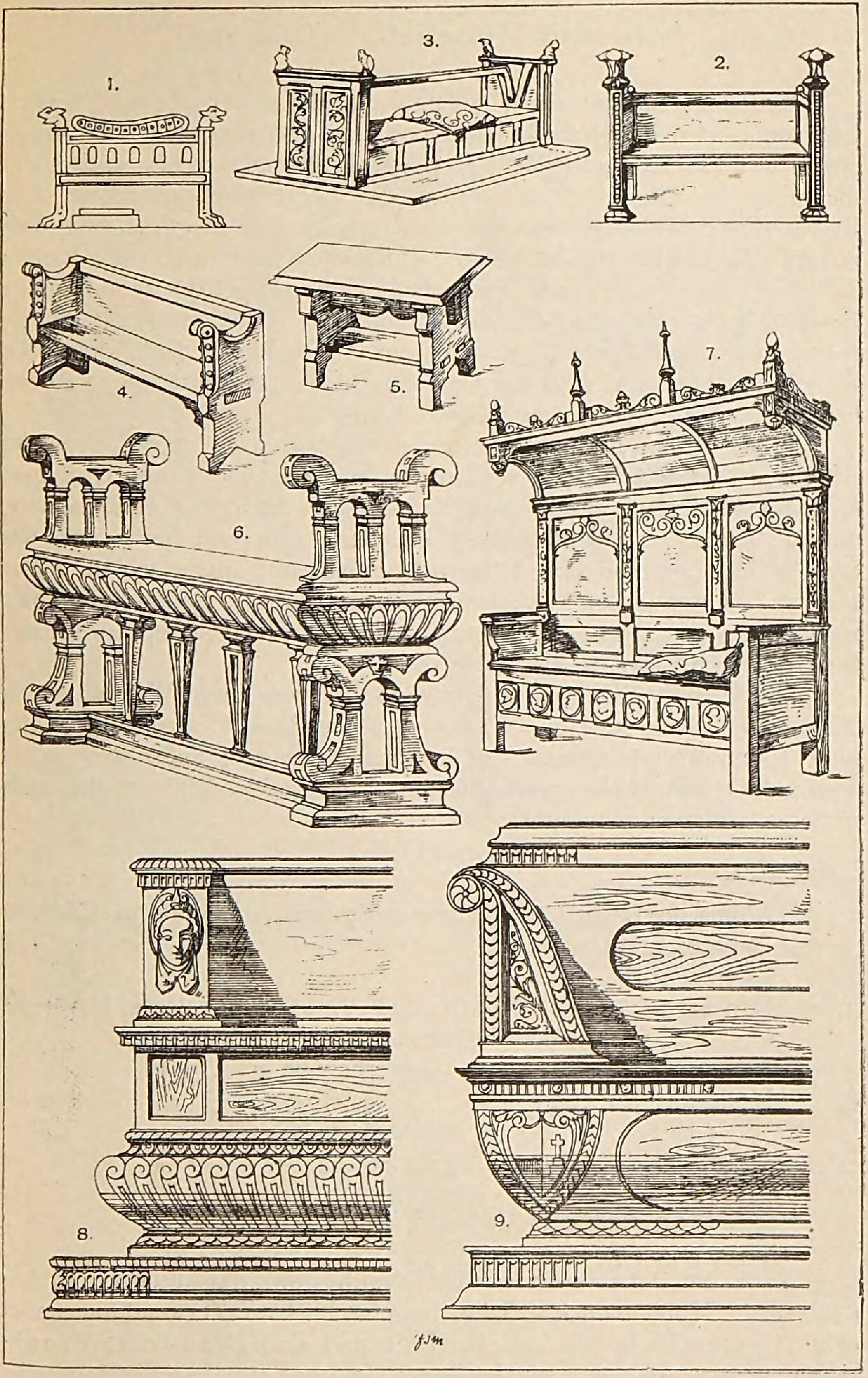
Die Bank. (Tafel 249.)

Die Bank ist ein in die Länge gezogener Sitz, meist für mehrere Personen bestimmt. In ihrer einfachsten Form als rechteckiges Brett mit vier Füfsen war sie schon im Altertum im Gebrauch. Im Mittelalter und zur Renaissancezeit war die Benutzung der Bank eine allgemeine, sie diente nicht nur zum Sitzen, sondern auch als Tisch etc., wie schon die Bezeichnung Werkbank, Fleischbank etc. andeuten. Die Sitzbank erhielt als Zuthaten Seiten- und Rückenlehnen, letztere oft baldachinartig wie am Chorgestühl durchgebildet (Fig. 7) und wurde mit Kissen belegt und mit Stoffen behängt. Das Material ist durchschnittlich Holz; in Kirchen und öffentlichen Bauten finden sich auch unbewegliche Bankreihen aus Stein. Ebenso dient das letztgenannte Material, sowie Eisen, vielfach in Verbindung mit Holz, als Herstellungsstoff für die im Freien aufzustellenden Bänke. Eine Unterart der Bank ist die Doppelbank mit gemeinsamer Rücklehne, die auch beweglich sein kann, wie aus dem originellen Beispiel Fig. 3 ersichtlich.

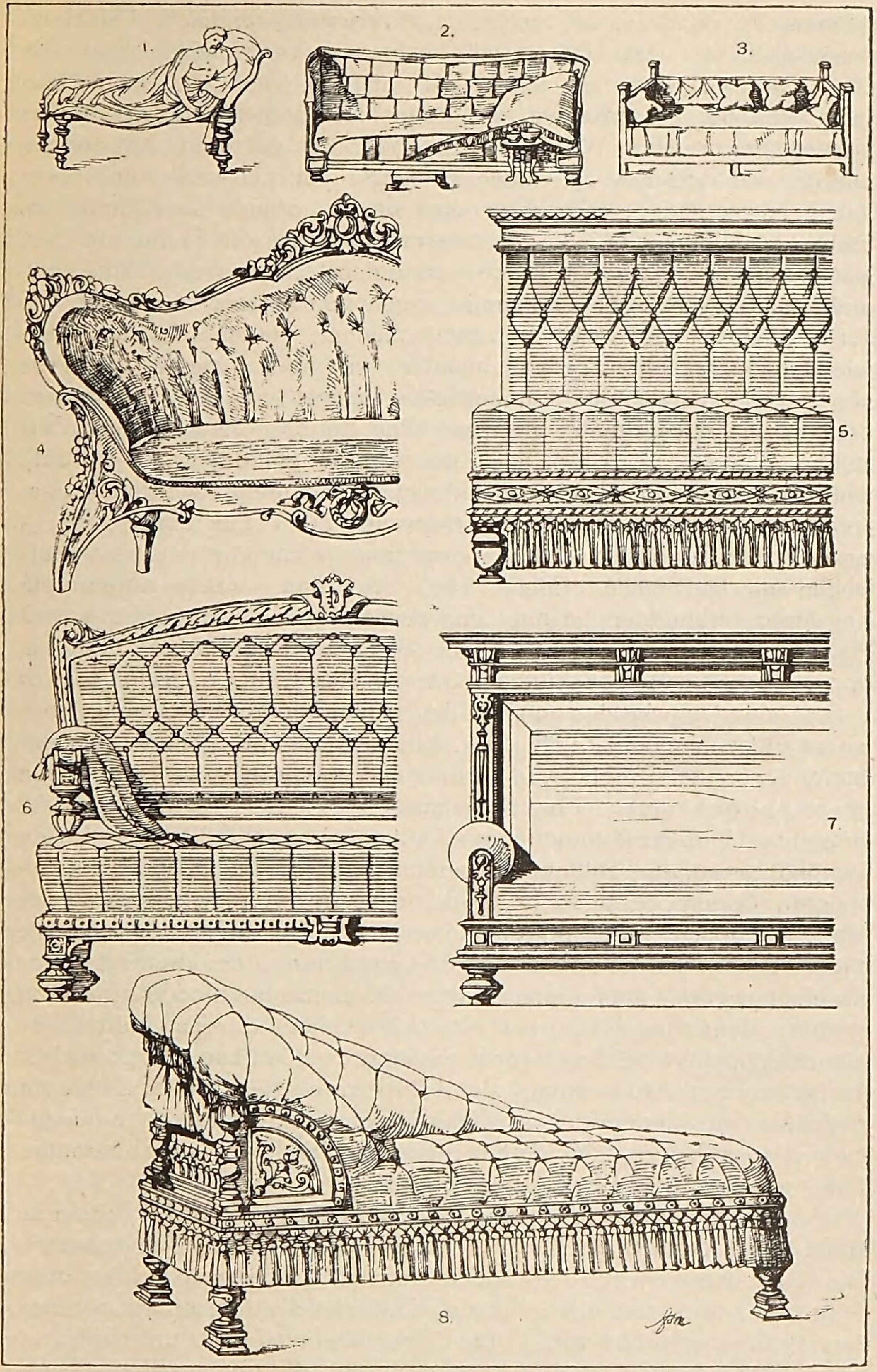
Da die Bank in vielen Fällen dem gewöhnlichsten Gebrauche dient, so bleibt sie häufig unverziert; die Bänke des Mittelalters zeigen mehr Zimmermanns- als Schreinerarbeit, doch hat die Renaissance, vorab die italienische, reiche und hübschgezierte Exemplare geschaffen.

Tafel 249.

1. 2. 4 u. 5. Mittelalterliche Bankformen nach Viollet-le-Duc.
3. Mittelalterliche Doppelbank mit beweglicher Rücklehne, als Sitz vor dem Kamin dienend. (Violett-le-Duc.)
6. Bank mit Seitenlehnen nach Ducerceau. Französische Renaissance.
7. Bank mit baldachinartiger Rückwand. Aus einer Kapelle in der Kirche zu Flavigny. Französische Renaissance. 16. Jahrhundert. (Viollet-le-Duc.)
8—9. Sitzbänke mit Podien. Italienische Renaissance. (Teirich.)



Die Bank.



Sofa und Ruhebett.

letzteren ist quadratisch, rechteckig, kreisrund, elliptisch, halbkreisförmig u. s. w. Das Untergestell kann sehr verschieden beschaffen sein. Es gibt Tische mit einem Fufs, mit drei, vier und mehr Füfsen und sogenannte Zargentische, bei denen die Unterstützung durch zwei Seitenwände erfolgt. Wo blofs ein Fufs als Stütze in Anwendung kommt, wird derselbe am Boden befestigt oder er wird am untern Ende entsprechend verbreitert, um einen ordentlichen Stand des Tisches zu bilden (Fig. 4). In diesem Falle wird die Platte mit dem Fufs häufig durch eine Schraube verbunden, so dafs die Platte, die meist quadratisch oder kreisrund, abgenommen werden kann. Wo drei, vier und mehr Füfse als Stütze dienen, werden dieselben vielfach durch Zargenhölzer mit einander verbunden, wobei die Platte auf dem so entstehenden Zargenkasten aufliegt (Fig. 8). Aufserdem können die Füfse durch Sprossen oder Spriegel eine weitere Versteifung erhalten (Fig. 9). Die Füfse sind kantig oder rund (gedreht), wohl auch geschweift, stehen senkrecht oder unten nach aufsen gespreizt wie bei Fig. 9. Wo zwei Stirnwände die Träger bilden (Fig. 5), werden diese gewöhnlich unten derart ausgeschnitten, dafs das Aufstehen an vier Stellen erfolgt. Die Stirnwände werden durch eine Längsleiste verbunden, die mit den ersteren durch Keile befestigt wird (Fig. 5). Hin und wieder werden die Seitenwände durch einfache, doppelte und mehrfache Säulen oder Dockenstellungen ersetzt (Fig. 6 u. 10) oder es werden aufser den Seitenwänden gleichzeitig noch weitere Füfse angebracht (Fig. 11). Ebenso treten an Stelle der Seitenwände gekreuzte Streben in Form des Andreaskreuzes und bilden den Sägebocktisch. Im Zargenkasten des Tisches finden Schiebladen ihre Unterkunft und ebenso können unterhalb der eigentlichen Tischplatte weitere Tabletten eingesetzt werden (Etagentisch). Besondere Formen des Tisches sind der Konsoltisch, der an der Wand angebracht wird und bei dem die Füfse durch konsolenartige Träger ersetzt werden; ferner der Auszugtisch, der durch Kulissenverschiebung oder irgend einen anderen Mechanismus eine Vergröfserung gestattet; dann der Klapptisch, bei welchem die Tafel durch Zusammenklappen vergröfsert oder verkleinert werden kann (hauptsächlich für Spieltische in Anwendung); der Nipptisch, ein kleiner Tisch zum Aufstellen von allerlei kleinem Kram; der Blumentisch zum Aufstellen von Pflanzen, der Schreibtisch, dem wir eine besondere Tafel widmen, u. s. w. u. s. w.

Als Material dient in erster Reihe Holz, seltener Metall, Stein etc. Häufig sind Gestell und Platte aus verschiedenem Herstellungsmaterial. Die Verzierung verlegt sich speziell auf das Untergestell, das durch Schnitzerei und Dreherei in der den Stützen als solchen entsprechenden Art ornamentiert wird. Die Tafel bleibt vielfach unverziert, da sie ja öfters mit Decken belegt wird und die aufgestellten Gegenstände die Verzierung doch nicht voll zur Geltung kommen lassen.

Wo die Platte verziert wird, kann es nur im Charakter der Flachornamentik geschehen, durch Mosaik- und Intarsiaarbeit, durch Gravierung, Bemalung etc.

Die Gröſse der Tische ist je nach ihrer Bestimmung sehr verschieden; dagegen schwankt die Tischhöhe nicht bedeutend und bewegt sich für die gewöhnlichen Arten zwischen 75 und 80 cm. (Tische mit verstellbaren Füſsen zum Verändern der Tischhöhe waren in der Antike im Gebrauch, den Anforderungen der damaligen Lebensweise entsprechend; ebenso zeigen eine ähnliche Einrichtung gewisse moderne Zeichentische, bei denen nicht nur ein Einstellen auf verschiedene Höhen, sondern auch das Schrägstellen der Tischplatte ermöglicht ist.)

Vom historischen und stilistischen Standpunkte aus ist folgendes zu bemerken: Die ägyptischen, assyrischen und persischen Tische, wie wir sie hauptsächlich von den Abbildungen der Opfertische her kennen, zeigen gedrehte Füſse, die in Tierklauen endigen; ein Motiv, das auch bei Griechen und Römern beliebt ist, nur mit dem Unterschied, daſs bei den letzteren diese Klauen direkt auf dem Boden aufzustehen pflegen, während bei den erstgenannten Völkern unter den Klauen weitere Untersätze in Form von Pinienzapfen oder ähnlichem angebracht werden. In der Antike sind die Untergestelle häufig aus Bronze; die Füſse zeigen eine ähnliche Bildung wie diejenigen am Dreifuſs und lassen sich verschieben wie jene, wie bereits erwähnt (Fig. 1). Dabei sind die Platten häufig aus Stein oder Holz. Groſse rechteckige Tische mit steinernen Seitenzargen von reicher Durchbildung und runde Tische mit drei Füſsen aus Marmor, wie sie auf Tafel 143 und 144 in gröſserer Zahl abgebildet sind, sind eine bekannte Erscheinung von den Ausgrabungen in Pompeji her. Eigentliche Speisetische in unserem Sinne kennt die Antike nicht; auch in der frühgriechischen Zeit, da man zum Essen noch zu sitzen pflegte, hatte jeder Speisende ein besonderes kleines Tischlein, und ebenso in der späteren Zeit, als man das Mahl liegend einnahm. Diese kleinen Tische waren durchweg niedriger als die unsrigen. Ganz ähnlich finden sie sich ebenfalls bei den Römern (Fig. 3), neben gröſsern Tischen, die bei gemeinsamen Gelagen zwischen die in ⊔ Form aufgestellten Speisesofas gesetzt wurden. Jene oben erwähnten groſsen Marmortische waren nicht Speise-, sondern Prunktische, die im Tablinum und im Atrium des römischen Hauses Aufstellung fanden. In spätrömischer Zeit wurde ein groſsartiger Luxus getrieben; so wird uns erzählt von Tischen mit Füſsen aus Silber und Elfenbein mit runden Platten aus dem Hirnholz von seltenen Bäumen u. s. w. (Für derartige Tischplatten wurden ganz fabelhafte Preise bezahlt, bis zu 300000 Mark für ein Exemplar.)

Die Tische des Mittelalters waren im allgemeinen rechteckig oder halbkreisförmig, ruhten auf Pfosten oder Sägebockfüſsen und waren etwas schwerfälliger und einfacher Art. (Übrigens wird von Karl dem

Grofsen behauptet, dafs er drei silberne und einen goldenen (?) Tisch besessen habe.) Aus der Zeit der Renaissance sind schöne und reich gestaltete Tische der verschiedensten Art erhalten. Insbesondere kommen reich geschnitzte Seitenzargen, die in einfacherer Form schon die Gotik anwendet (Fig. 5), vielfach vor (Fig. 7). In der Zeit des Barokko und Rokoko werden die Füfse geschweift und die Platten nehmen willkürliche, lebhaft konturierte Formen an (Fig. 8); der Konsoltisch ist eine Errungenschaft dieser Epoche. Ebenso kommt der Gueridon, der sog. stumme Diener, in dieser Zeit zur allgemeinen Anwendung. Unsere modernen Tische lehnen sich, soweit es sich um eine reichere Ausstattung handelt, meist an ältere Vorbilder an.

Die Tafel 250 gibt aus dem umfangreichen Material eine bescheidene Auswahl.

Tafel 251.

1. Antiker Tisch aus Bronze. Museum in Neapel. (Raguenet.)
2. Antiker Tisch aus Bronze. (Ménard et Sauvageot.)
3. Darstellung eines römischen Tisches, von einem antiken Trinkgefäfs. (Kantharos des Ptolemäus.)
4. Mittelalterlicher Tisch aus der Chronik Ludwig XI. Nach Viollet-le-Duc.
5. Spätgotischer Tisch mit flach geschnitzten Zargen. Städtische Altertümersammlung in Freiburg i. B. (Schauinsland.)
6. Tisch mit gedrehten Füfsen. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. Schlofs Bussy-Rabutin (Côte d'or).
7. Tisch mit geschnitzten Seitenwänden. Französische Renaissance. Nach dem Entwurf von Ducerceau.
8. Tisch aus dem 18. Jahrhundert. Garde-meuble. Paris. (Raguenet.)
9. Moderner Tisch mit schrägen Füfsen und aufgehängter Schieblade im Stile der Renaissance.
10. Moderner Tisch mit Stirnwand und Fufsspriegel.
11. Modern-französischer Tisch mit reich geschnitzten Seitenwänden und vier Säulenfüfsen. Mazaroz und Bibalier. Paris. (Raguenet.)

Der Schreibtisch. (Tafel 252.)

Der Schreibtisch tritt infolge seiner eigenartigen Gestaltung aus der Reihe der verschiedenen Tische heraus. Er bildet gewissermafsen das Übergangsglied zu den Schrankmöbeln, wenigstens in derjenigen Form, die ihm heutzutage gegeben wird. Der Schreibtisch ist eine moderne Errungenschaft. In früherer Zeit, wo die Kunst des Schreibens noch ein Privilegium einzelner war, hat der gewöhnliche Tisch offenbar den Schreibtisch ersetzt. Auch haben die schreibenden Mönche, diese Kulturträger des Mittelalters, wohl besondere Apparate

c. Schrankmöbel.

Zierschränke. (Tafel 253.)

Schrankmöbel waren im Altertum offenbar eine seltene Erscheinung. Die Ägypter, die Griechen kannten sie wohl gar nicht; die Römer scheinen einfache, zweithürige Schränke besessen zu haben, wie sich aus vereinzelten Vasengemälden schliefsen läfst; jedenfalls waren aber auch sie von keinerlei künstlerischer Bedeutung. Zweifellos fanden die Truhen, von denen später die Rede sein wird, sich häufiger und ersetzten die Schränke. So war das auch im früheren Mittelalter, wo sich wohl Schränke in Kirchen und Klöstern, kaum aber im Privathaus finden; und wo sie sich finden, da zeigen sie eher den Zimmermannsstil als den Charakter einer entwickelten Schreinerarbeit. „Der Grundzug des romanischen Möblements war Zweckmäfsigkeit: dafs es bei der Schwerfälligkeit und dem Ernst des ganzen damaligen Lebens hierbei nicht auf Eleganz ankam, ist natürlich: die Menschen hatten ihre Tugenden und Laster, aber keine Nerven, keine Migräne.“ (Georg Hirth.) Häufiger werden die Schränke in der gotischen Periode, und wenn auch diesen Erzeugnissen mit der gespundeten Arbeit und den einfachen Schnitzereien ein gewisses grobes und gar zu monumentales Aussehen eigen zu sein pflegt, so wird doch durch die architektonischen Gliederungen, durch das Anbringen sichtbarer Bänder und Schlofsbeschläge etc., ein gewisser Effekt erreicht. Die Spätgotik mit ihren schematischen Prinzipien führte zu allerlei Übertreibungen, deren eine das Überwuchern des geometrischen Mafswerkes ist (der flammenartigen Fischblasenornamente halber als „flamboyante“ bezeichnet). Der Umwälzungsprozefs, der den Übergang von der Gotik zur Renaissance kennzeichnet, äufsert sich auf dem Gebiete der Schrankmöbel in der ausgesprochensten Weise. Georg Hirth, der bereits oben citiert wurde, schildert das Wiederaufleben der Ornamentik in der Übergangsepoche mit folgenden Worten: „In ihren (der Holzschnitzer, Schreiner u. s. w.) Händen verwandelte sich der scharfkantige Stab in den lebendigen Rebenstock, das steinerne Blattwerk des Münsters ward in lebensvolle Blumen und reich geschwungene Zweige umgestaltet, mit der erstaunlichsten Virtuosität den verschiedensten Materialien abgerungen. — — Im Gegensatze zu den zwar genialen und phantasiereichen, aber strengen Schöpfungen der gotischen Bauhütte erscheint sie (die Kunstentfaltung auf ornamentalem Gebiete) mir als malerische Revolution, als germanischer Lerchengesang im Morgenrot eines neuen Menschheitstages. Ein Frühlingsläuten ging vom Niederrhein bis zu unsern schneebedeckten Bergriesen, ein starkes Rufen nach der Allmutter Natur, nach der Freiheit des Herzens und der Einbildungskraft. Und dazu nun die ganze kindliche Naivetät, die ganze gottvertrauende Hoffnungsseligkeit dieser bescheidenen

Menschen! Fürwahr, je vergeblicher unsere Bemühungen sind, es ihnen nachzumachen, desto mehr sollten wir sie lieben, uns an ihren Werken laben und ihr Andenken segnen."

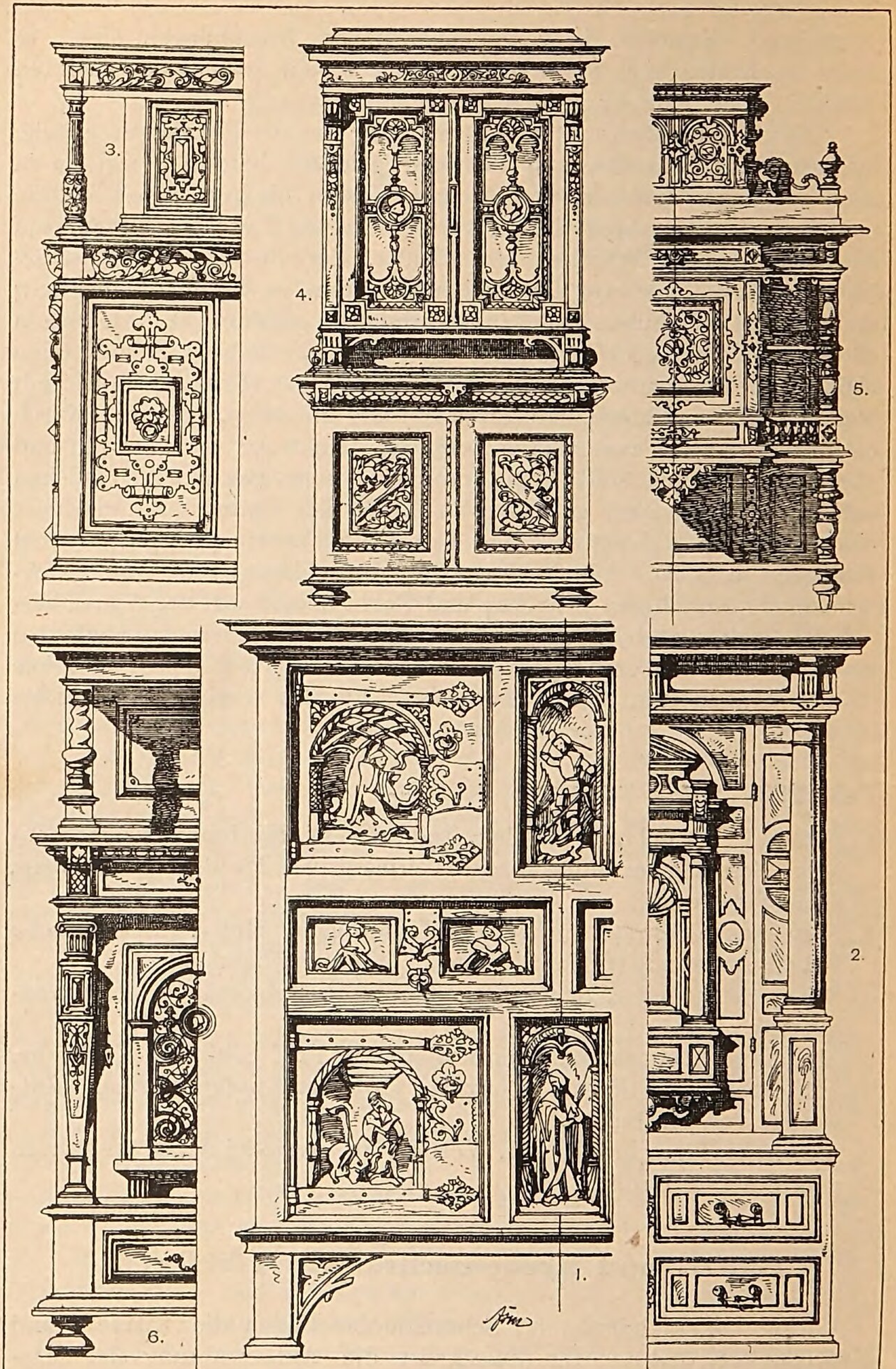
Es ist erstaunlich und hochbedeutend, was die Renaissanceepoche in bezug auf Schränke und Schreine geleistet hat. Sie werden in allen möglichen Gröſsen, vom kleinen Kasten bis zum ganze Wände einnehmenden Geschrein für die verschiedensten Zwecke gebildet, zum Aufbewahren der Wäsche, der Kleider, der Bücher, der Kostbarkeiten u. s. w. Es wird ein groſser Reichtum an Formen entwickelt; architektonische Säulen- und Pilasterordnungen gliedern die Abteilungen der in reichem Wechsel auftretenden Thüren, Schiebkasten und offen bleibenden Etagenräume. Es tritt hinzu ein reizendes Spiel mit bunten Hölzern, Masern, Holzmosaiken und Intarsien, gesteigert durch die Mitverwendung von allerlei Beschläg. An Stelle der kantigen und abgefasten Pfosten sind üppig profilierte und gewundene Säulchen und zierliche Hermen getreten, an Stelle des Spundwerks erscheint das gestemmte Rahmenwerk mit figural und ornamental geschnitzten Füllungen u. s. w. Die Wirkung des Umschlages war eine glückliche und nachhaltige. Mit Fug und Recht bauen wir auf dem Überlieferten weiter und bilden unser heutiges Schrankmobiliar nach den guten Vorbildern dieser Epoche. Leider vermögen die paar Beispiele unserer Tafeln nur ein schwaches Bild des berührten Gebietes zu geben.

Tafel 253.

1. Spätgotischer Schrank aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Eichenholz; Beschläg verzinntes Eisen. Germanisches Museum in Nürnberg. (Kunsthandwerk.)
2. Renaissance-Schrank in verschiedenfarbigem Holze. Süddeutsche Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. (Formenschatz.)
3. Seitenansicht eines Schrankes. Deutsche Renaissance. (Formenschatz.)
4. Moderner Bücherschrank, entworfen von Prof. Schick in Karlsruhe.
5. Moderner Salonschrank. Schwarzes Holz mit Kupferintarsien. Entworfen von A. Balcke.
6. Moderner Zierschrank, sog. Vertiko, in zweierlei Holz, entworfen von Borst & Groſser.

Büffet- und Kredenzschränke. (Tafel 254.)

Eine Unterabteilung der Schrankmöbel bilden die Büffet- und Kredenzschränke. Ihr Zweck ist die Aufbewahrung des Ess- und Trinkgerätes, des Tischzeuges. Auſserdem dienen sie zur Aufstellung von Schau- und Prunkgefäſsen und sind in vielen Fällen



Zierschränke.

selbst Prunkstücke. Im Mittelalter sind sie verhältnismäſsig einfach und von gleichbleibender Form; sie dienen als sog. Anrichten, zeigen im Grundriſs ein Rechteck oder halbes Achteck, bilden auf Pfosten stehend unten einen Hohlraum, über dem sich die Kasten befinden, die ohne Aufsatz abschlieſsen und mit Tüchern behangen wurden (Fig. 1 u. 8.) Diese hergebrachte Anlage hat während der Renaissance reicheren und mannigfaltigeren Aufbauten Platz gemacht. Der untere Hohlraum wird häufig beibehalten; statt seiner oder neben ihm werden in mittlerer Höhe oder oben weitere Vertiefungen angebracht. Der Oberbau wird als Teil für sich gebildet, öfters von kleineren Dimensionen und zurückgesetzt. Treppenartige Aufsätze mit Dockengallerien zum Aufstellen von Gläsern und Tellern, sowie krönendes Kartuschenwerk der Rückwand schlieſsen das Ganze ab.

Auch in dieser Beziehung lehnt sich unsere moderne Zeit an die alten Vorbilder an. Besondere Zwecke haben besondere Formen hervorgerufen. Hierher gehören die Büffets in Schenken, Wartesälen u. s. w., die häufig mit der Wandtäfelung und der Architektur zusammengebaut werden.

Tafel 254.

1. Kredenzschrank aus dem Anfange des 16. Jahrh. Deutsche Renaissance mit gotischen Nachklängen. Baier. Nationalmuseum in München.
2. Seitenansicht eines Büffetschrankes aus der Gegend von St. Lo in der Normandie. 1580. Kensington-Museum, London. (Musterornamente.)

3—4. Vorder- und Seitenansicht eines modernen Büffetschranks, entworfen an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe.

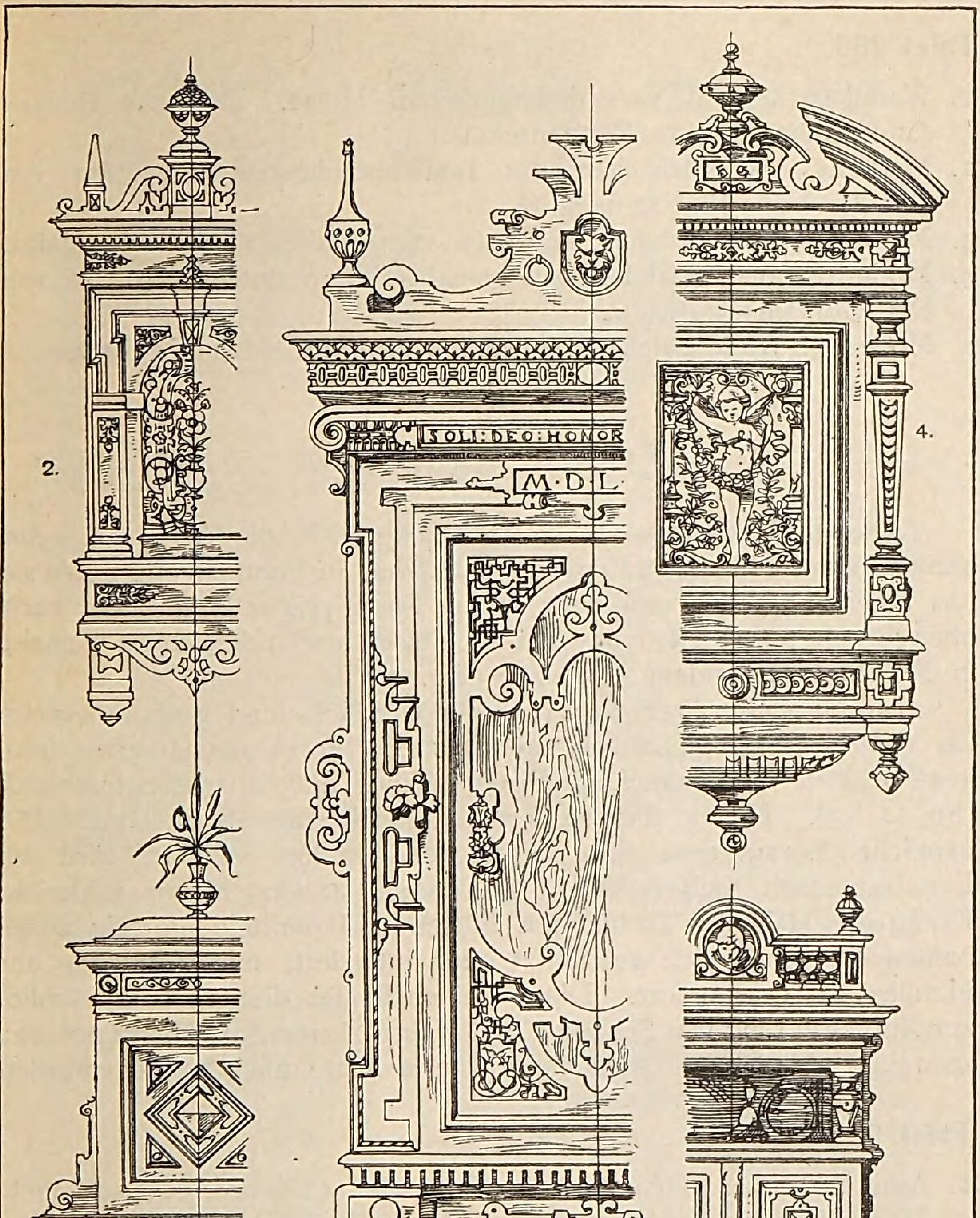
5—6. Desgleichen.

7. Modernes Büffetschränkchen, entworfen von Ph. Niederhöfer in Frankfurt a. M.
8. Mittelalterlicher Kredenzschrank (Anrichte) nach Viollet-le-Duc.

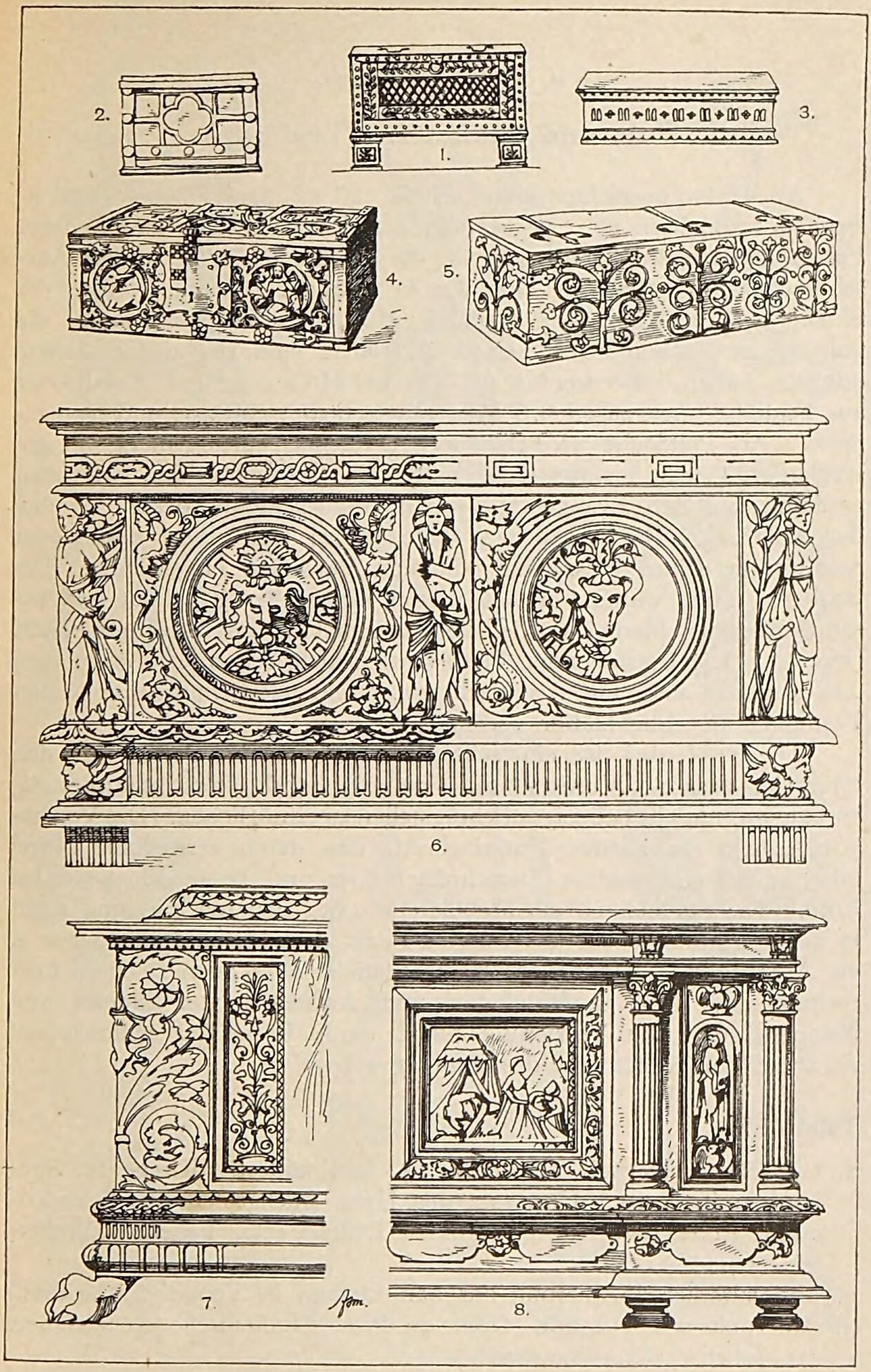
Wandkästchen. (Tafel 255.)

Die Wandkästchen bilden ebenfalls eine Sonderabteilung der Schrankmöbel. Sie unterscheiden sich vom übrigen Schrankwerk dadurch, daſs sie gewöhnlich bescheidene Dimensionen aufweisen, daſs sie ihrem Zweck entsprechend eine geringe Tiefe besitzen und daſs sie, weil zum Aufhängen bestimmt, statt der Füſse und Sockel eine konsolenartige Endigung nach unten erhalten. Im übrigen gilt das über die Schrankmöbel im allgemeinen Gesagte.

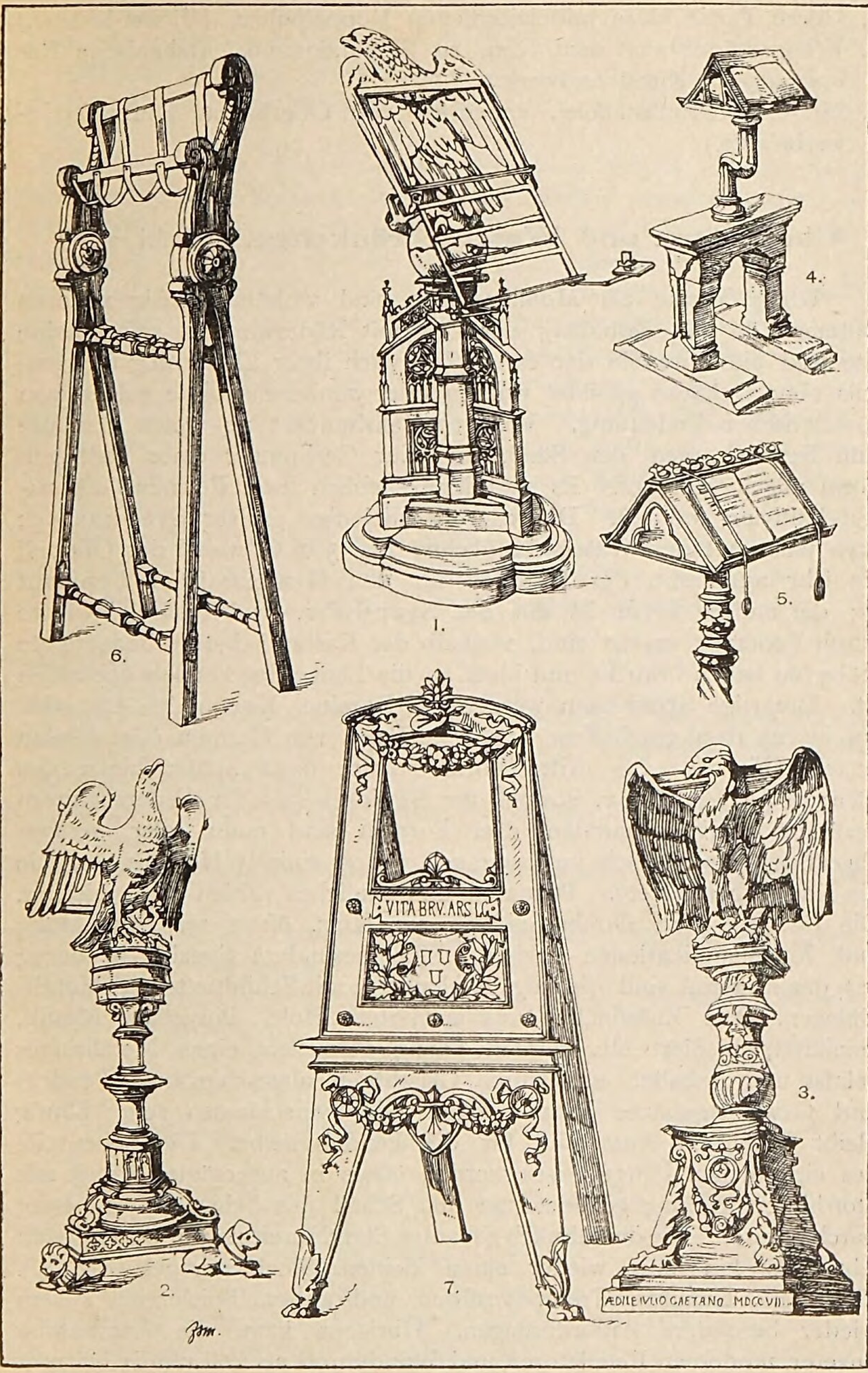
Wandkästchen eignen sich zum Aufbewahren von Büchern, Rauchutensilien, Hausapotheken, als Schlüsselschränke, Briefkasten u. ähnl. m.



Wandkästchen.



Truhen.



Pult und Staffelei.

5. Obere Partie eines mittelalterlichen Doppelpultes. (Viollet-le-Duc.)
6. Klappständer aus dem Dom zu S. Gimignano. Italienische Renaissance. (Kunsthandwerk.)
7. Moderne Prunkstaffelei, entworfen von Oberbaurat Durm. (Gewerbehalle.)

Uhrgehäuse und Waschschränkchen. (Tafel 258.)

Uhrgehäuse als Mobiliarstücke sind verhältnismäſsig neueren Datums, da die Erfindung der Uhr mit Räderwerk ja selbst keine alte und die Uhren in der ersten Zeit nach ihrer Einführung meistenteils ohne Gehäuse gebildet wurden oder wenigstens ohne solche von künstlerischer Bedeutung. Vom 17. Jahrhundert ab treten Gehäuse zum Schutz gegen den Staub und zur Gewinnung einer gefälligen Form allgemeiner auf. Es sind hauptsächlich zwei Formen, die zuerst kultiviert werden. Die eine ist diejenige groſser Stehkasten: etwa nach Art der Waschschränkchen Fig. 5 u. 6, wobei der Oberteil die Uhr aufnimmt, der Unterteil für den Gewichtsablauf bestimmt ist; die andere Form ist die der Standuhr, wobei die Gewichte durch Federzug ersetzt sind, weshalb der Kasten keine so bedeutende Höhe zu haben braucht und bloſs an die Länge des Pendels gebunden ist. Derartige Standuhren werden auf Kamine, Kommoden etc. oder auf eigens dazu geschaffene Träger in Form von Hermen oder Säulen gestellt (Fig. 1). Als dritte Form kommt dann später hinzu das hängende Gehäuse, sowohl für Gewichts- als für Federzuguhren bestimmt. Die genannten drei Formen sind mehr oder weniger abgeändert heute noch im Gebrauch neben einigen Neuerungen, wie die Kartuschenuhr etc. Pendulen und ähnliches zählen nicht hierher. Die Gehäuse sind durchschnittlich aus Holz, öfters mit Vergoldung und Metallapplikationen geziert. Eine besondere Spezies in bezug auf das Material sind die sog. Bouleuhren mit Schildpatt- und Metalleinlagen. Die Zifferblätter aus lackiertem Holz, Porzellan, Metall, emailliert, nielliert etc. werden häufig vermittels eines Metallringes gefaſst und gehalten und durch Glasthüren abgeschlossen. Pendel- und Gewichtsgehäuse können offen oder verschlossen sein, häufig bleibt bloſs ein Ausschnitt für die Pendelscheibe. Die Seitenteile des eigentlichen Uhrgehäuses werden öfters in ausgesägter Arbeit mit Stoffhinterspannung gebildet, um den Schall des Schlagwerkes besser durchzulassen. Die domähnlich gebauten Standuhren zeigen als obersten Abschluſs hin und wieder einen kleinen Glockentempel (Fig. 3). Kalender-, Kukuks-, Trompeteruhren und andere Spielereien stellen wieder besondere Anforderungen. Übrigens kann die Ausstattung unserer modernen Regulatoren und Wanduhren als vollständig bekannt vorausgesetzt werden. Als Anhalt beim Entwerfen eines Uhrgehäuses

dienen der Zifferblattdurchmesser, die Tiefe des Werkes, der Abstand von Zifferblattmitte zu Pendelscheibenmitte und die Gröfse des Pendelausschlages; bei Gewichtsuhren kommt die Länge des Gewichtsablaufs hinzu.

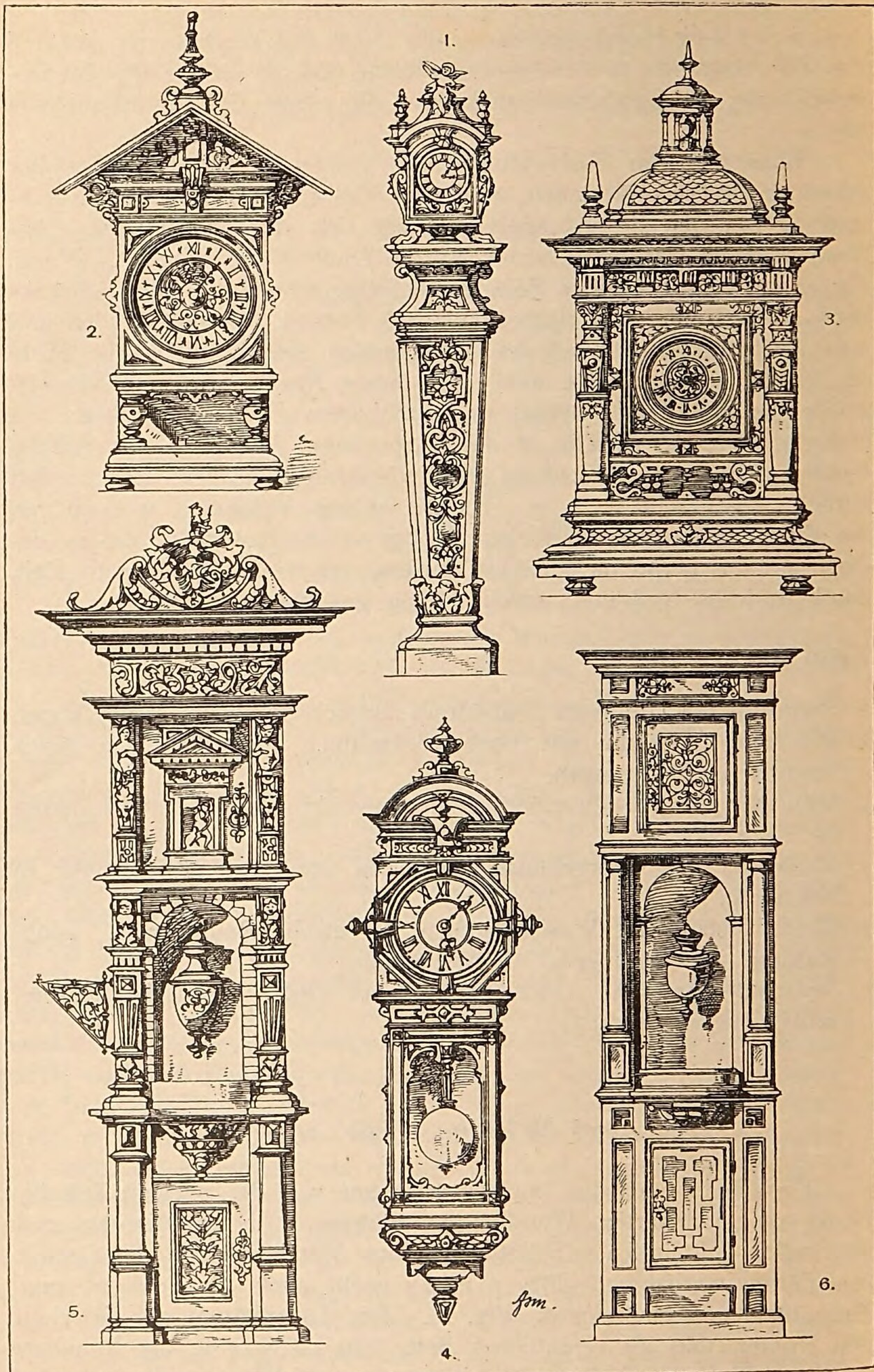
Wasch- oder Toilettenschränkchen mögen im Mittelalter schon vereinzelt vorkommen, eine dem Ziermöbel entsprechende Ausstattung erfahren sie jedenfalls erst zur Zeit der Renaissance. Aus dieser Epoche sind eine Anzahl wahrer Prachtstücke erhalten. (Vergl. Fig. 5.) Die gewöhnliche Form ist diejenige schmaler, hoher Schränkchen, deren obere und untere Teile mit Thüren versehen werden und zum Aufbewahren von allerlei Kleinigkeiten dienen, wobei die Mitte als Nische durchgebildet wird. In dieser Nische wird ein Wassergefäfs aus Metall mit Deckel und drehbarem Hahn aufgehängt; am unteren Ende der Nische ist ein Becken zum Auffangen des Abflufswassers angebracht. Zierliche schmiedeiserne Handtuchhalter werden seitlich angebracht u. s. w. Unsere beiden Figuren 5 u. 6 mögen die Einrichtung dieser hübschen Möbel veranschaulichen, die neuerdings wieder gerne nachgeahmt werden, nachdem sie längere Zeit, durch anderes verdrängt, aufser Übung gekommen waren.

Tafel 258.

1. Standuhr mit Untersatz (Gueridon). Barockstil. Nach Daniel Marot.
2. Moderne Standuhr mit Giebelverdachung, entworfen von Hans Steimer in Furtwangen.
3. Standuhr mit Metallverzierungen, entworfen von Architekt Lauter in Karlsruhe.
4. Modernes Regulatorgehäuse, entworfen von Fr. Miltenberger in Nürnberg.
5. Reich geschnitztes Waschkästchen. Deutsche Renaissance. 1597. Rathaus in Überlingen. (Gewerbehalle.)
6. Waschkästchen in verschiedenfarbigem Holz. Deutsche Renaissance. (Formenschatz.)

Bett und Wiege. (Tafel 259—260.)

Das Bett oder die Lagerstätte hat von der ältesten Zeit bis heute verschiedenartige Wandlungen erfahren. Im ägyptischen und assyrischen Stil finden wir Bettstellen aus Metall, welche die Gestalt von Tieren nachahmen (Fig. 1 u. 2), wohl auch als Feldbett zum Zusammenlegen eingerichtet (Fig. 2). Die Lagerstätten der Griechen und Römer, teils als eigentliches Bett, teils gleichzeitig als Ruhebett bei Tage dienend, sind mannigfaltiger Art. Neben den Formen der vierfüfsigen Pritsche (Fig. 3) finden sich solche mit Kopflehne



Uhrgehäuse und Wandschränkchen.

(Taf. 259. 1), mit Kopf- und Fufslehne (Taf. 259. 4), wobei die letztere meist niedriger als jene, und solche mit Kopf-, Fufs- und Rücklehne, ähnlich dem modernen Sofa (Taf. 250. 2). Als Material dienen Holz und Metall, wohl auch edlere Stoffe, Elfenbein etc., wie sich aus den Funden in Pompeji ergibt.

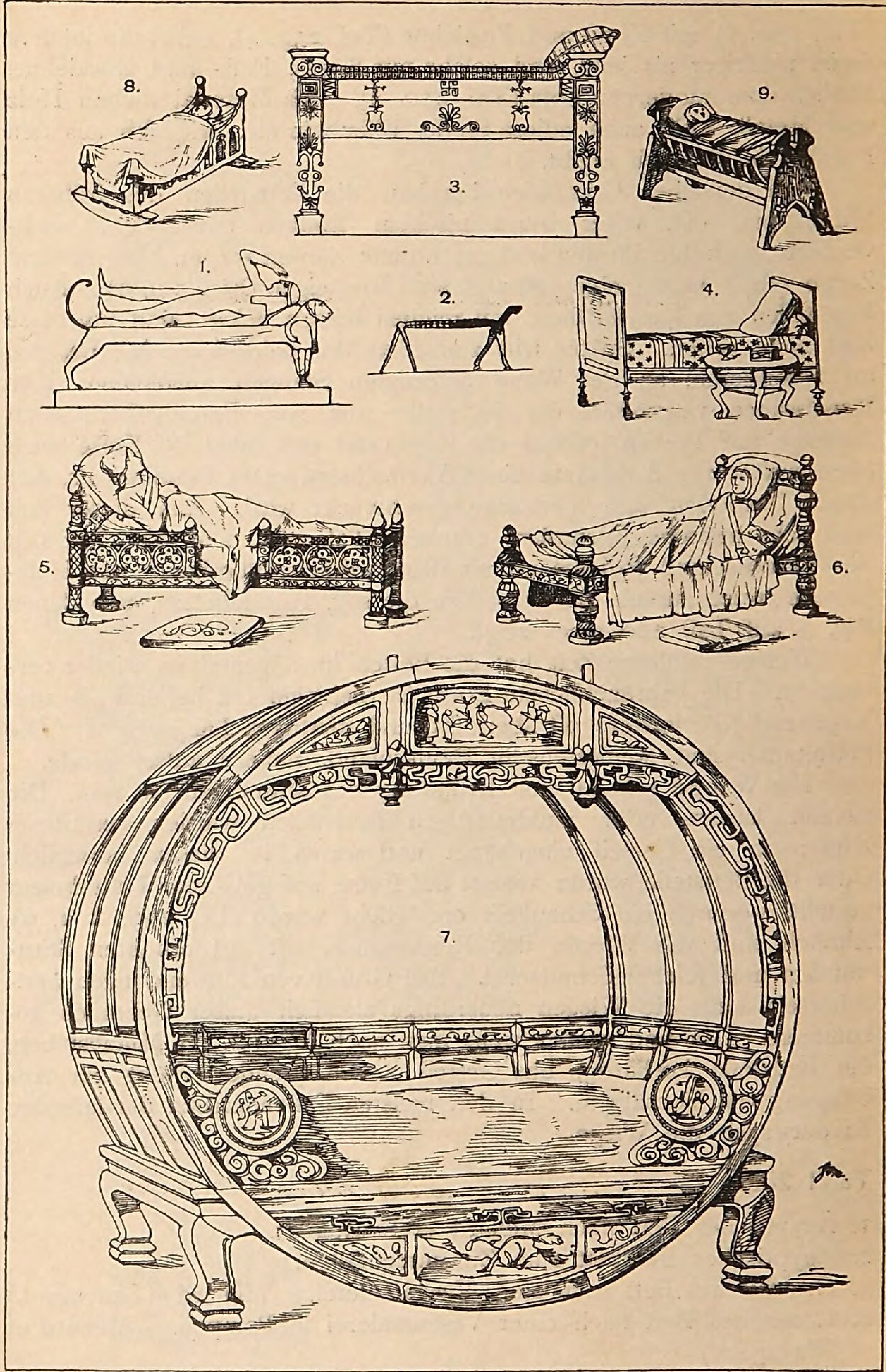
Auf derselben Grundidee beruhen die Bettstellen des früheren Mittelalters, die, unter byzantinischem Einflufs entstanden, reichverzierte, gedrehte Pfosten und geschnitzte Zargen zeigen. Die vordere Zarge erhält häufig eine Öffnung zum Einsteigen (Fig. 5 u. 6). Auch Bettstellen aus Metallstäben, mit reichen Kissen belegt, sind um diese Zeit nicht selten. Später tritt zum Bett der baldachinartige Behang, an besonderen, an der Wand befestigten Stangen aufgehängt. Die Renaissance vergröfsert die Bettstelle zum sog. Familienbett, setzt dasselbe auf Podien, erhöht die Kopfwand und führt die Füfse nach oben weiter zur Aufnahme einer Verdachung, eines Betthimmels, der durch Draperien und Vorhänge geschmückt wird. Aus dieser Zeit sind sehr hübsche Exemplare erhalten (Taf. 260. 1 u. 2). Zur Zeit des Barocko und Rokoko nimmt das Stoffliche überhand, die Holzgestelle treten zurück. Es entstehen die sog. Paradebetten, von denen Fig. 3 auf Taf. 260 eines zeigt.

Unsere moderne Zeit hat die Betten im allgemeinen wieder vereinfacht. Die gebräuchlichste Form ist diejenige mit hoher Fufs- und Kopfwand (die letztere oft überhöht) und niedrigen Längszargen. Die Betthimmel sind, wenigstens in Deutschland, nahezu aufser Mode.

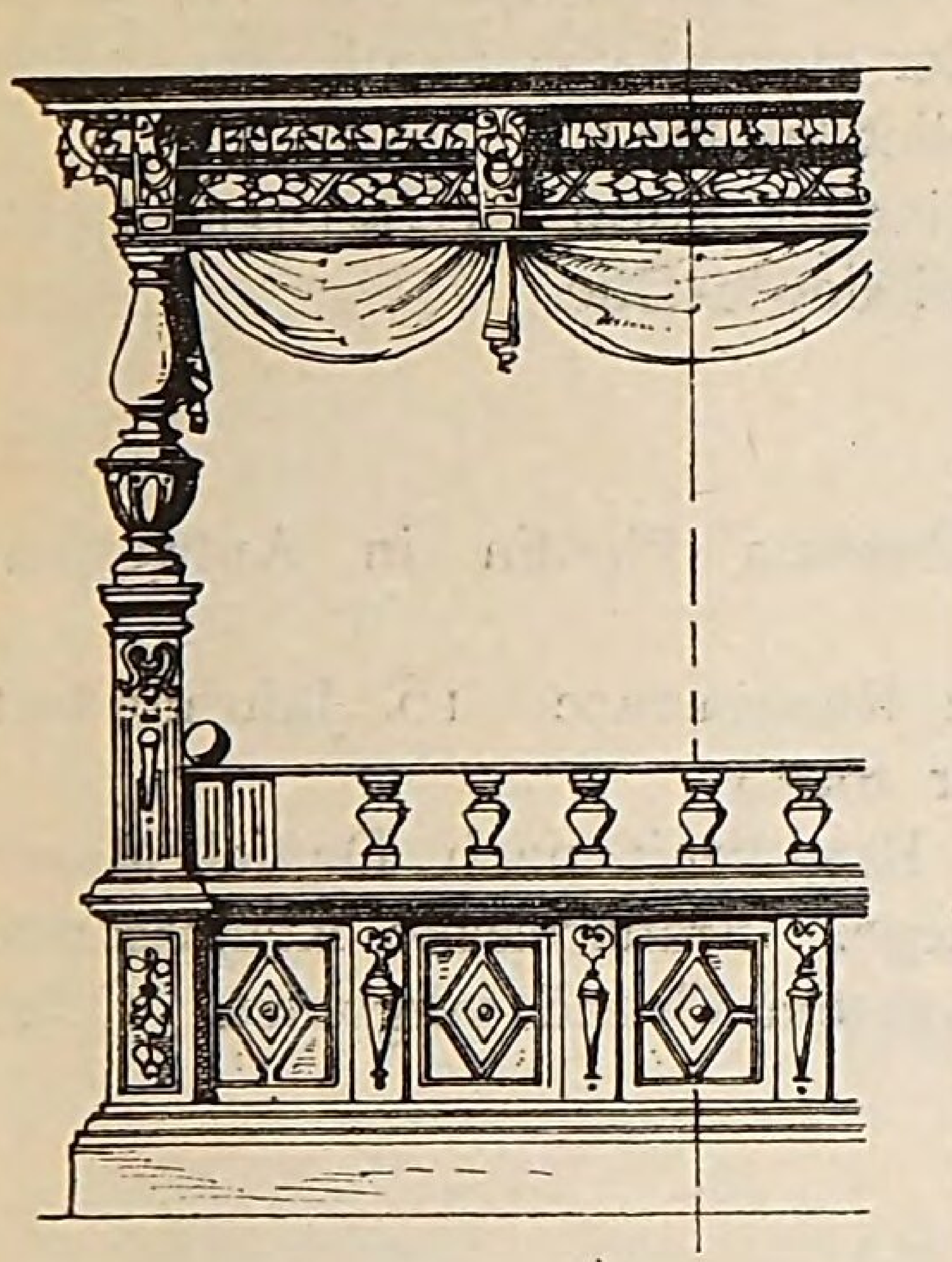
Die Wiege scheint eine Erfindung des Mittelalters zu sein. Die kleinen kasten- oder muldenartigen Bettstellen wurden vermittelst Zapfen in ein Gestell eingehängt und waren in diesem beweglich. Oder die Bettstelle wurde anstatt auf Füfse auf gebogene Unterhölzer gestellt, wodurch ein Schaukeln ermöglicht wurde (Taf. 259. 8 u. 9). Ähnlich sind die Wiegen der Renaissance, oft mit erhöhten Stirnwänden und reicher Schnitzerei. Auf Grund von Einwendungen ärztlicherseits sind die Wiegen neuerdings ziemlich aufser Gebrauch gekommen. Hin und wieder sieht man noch Wiegen aus Metallstäben, die Bettstelle korbartig, das Gestell am Kopfende erhöht zur Anbringung von Vorhängen. In den meisten Fällen ersetzt der fahrbare Kinderwagen die Wiege.

Tafel 259.

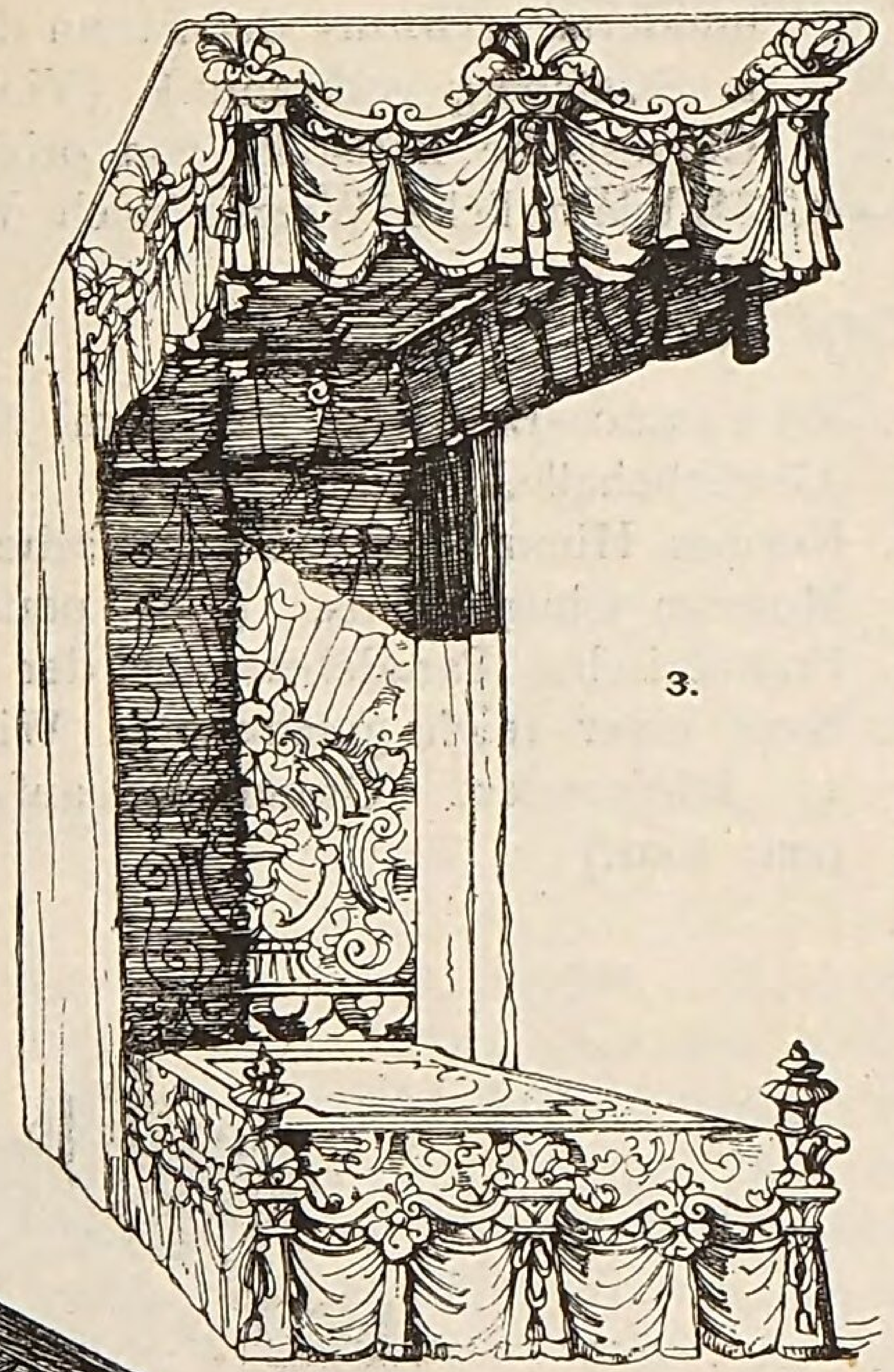
1. Ägyptisches Bett nach Ménard et Sauvageot.
2. Ägyptisches Feldbett zum Zusammenfalten.
3. Griechisches Bett nach einer Vasenmalerei. (Ménard et Sauvageot.)
4. Römisches Bett nach einer Vasenmalerei in Pompeji. (Ménard et Sauvageot.)
5. Mittelalterliches Bett nach einem Manuskript des 13. Jahrhunderts. (Viollet-le-Duc.)



Bett und Wiege.

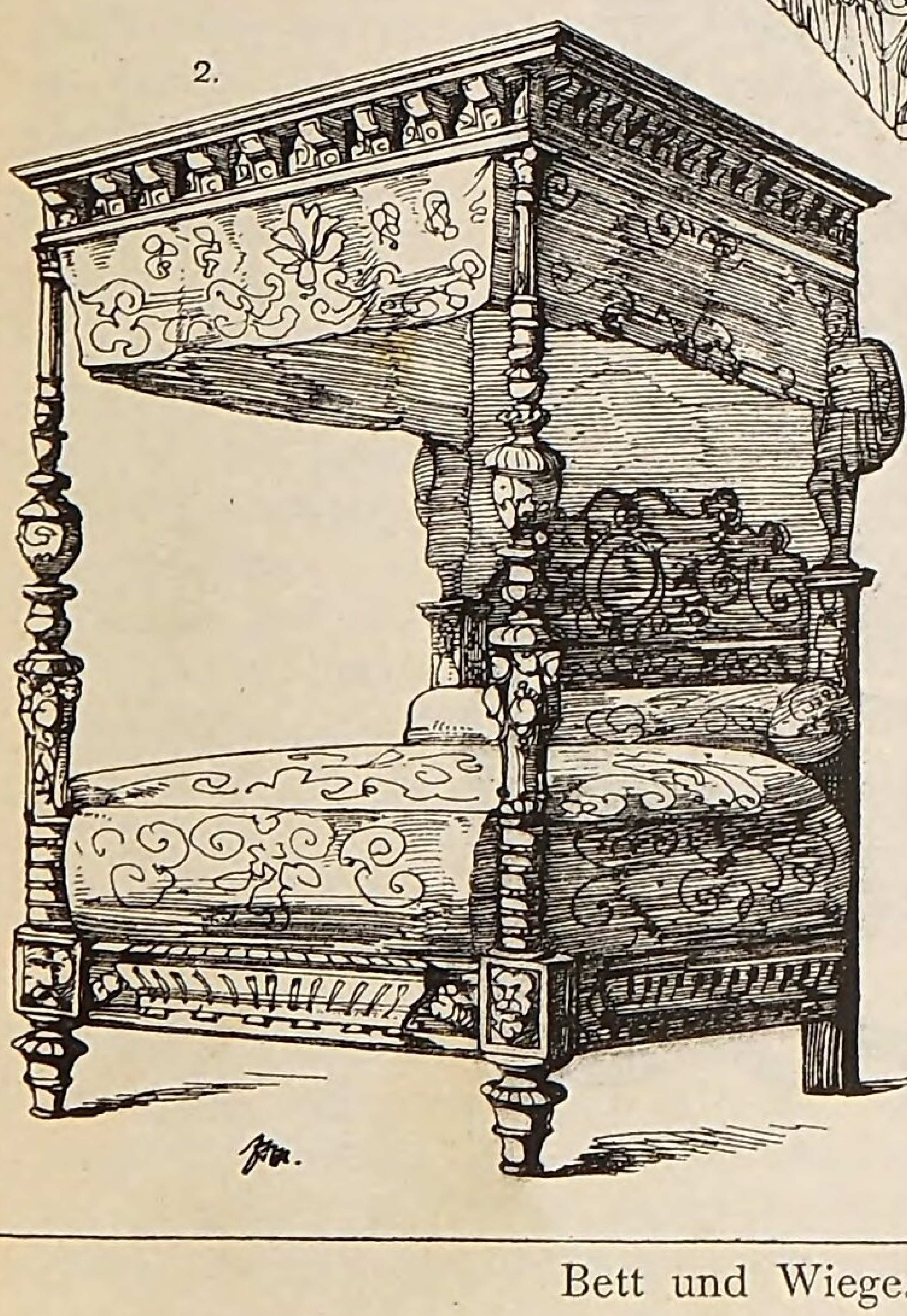


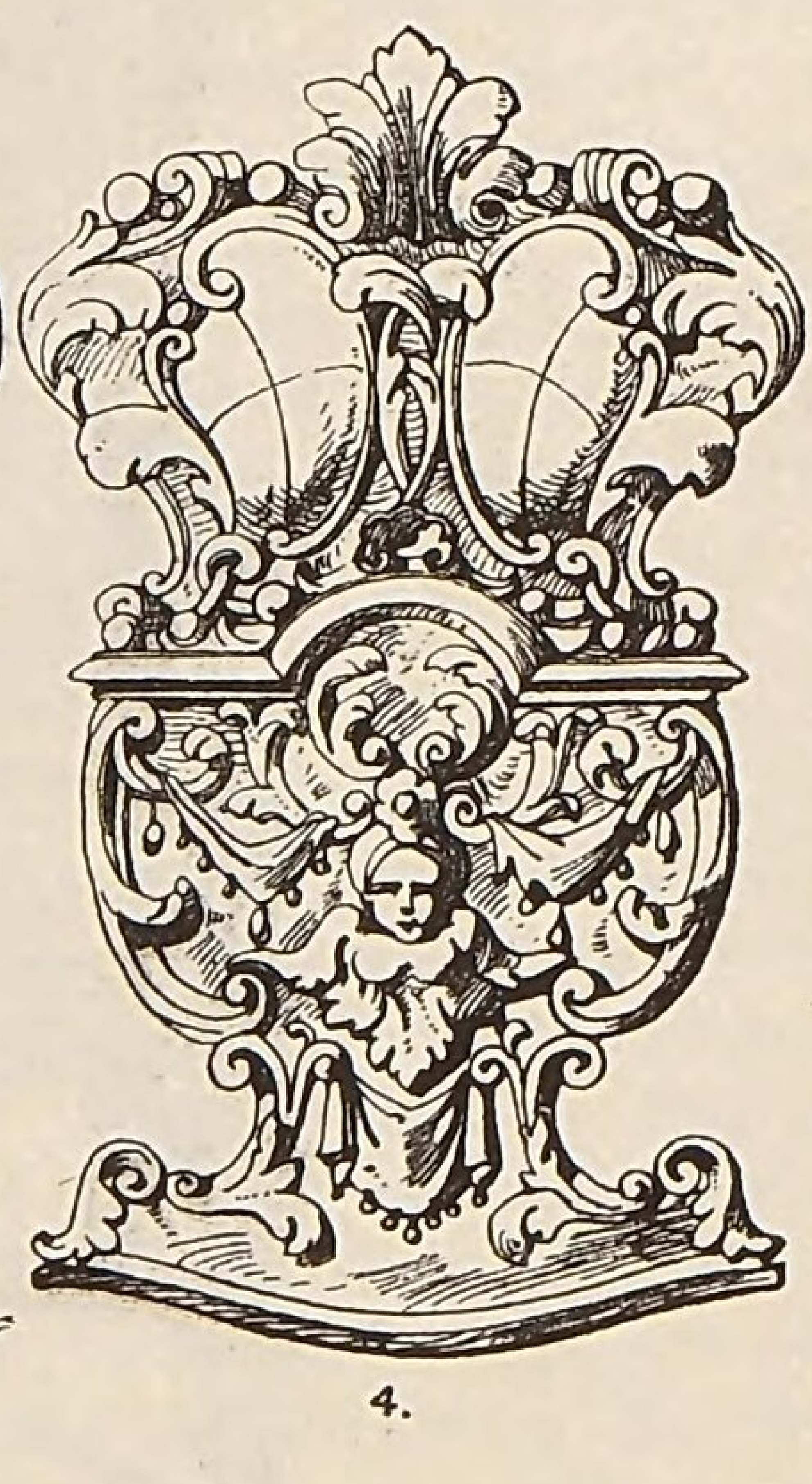
1.



3.

2.





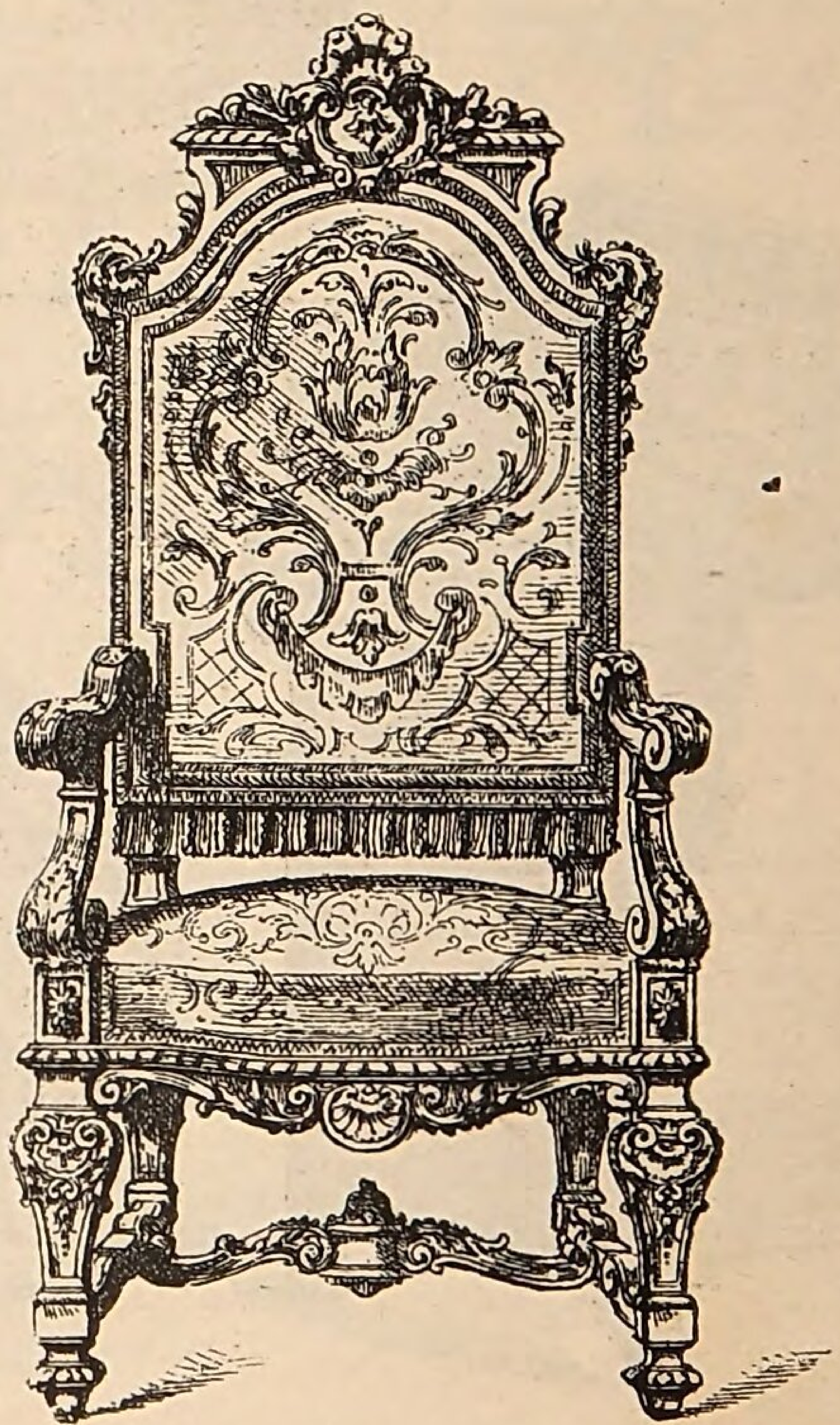
4.

Bett und Wiege.

6. Mittelalterliches Bett nach einem Manuskript des 12. Jahrhunderts. (Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg, 1870 in Strafsberg verbrannt.) (Viollet-le-Duc.)
7. Chinesische Bettstelle von origineller Form. (L'art pour tous.)
8—9. Mittelalterliche Wiegen nach Viollet-le-Duc.

Tafel 260.

1. Renaissance-Bettstelle aus dem Museum Plantin in Antwerpen. (Gewerbehalle.)
2. Reiches Himmelbett. Französische Renaissance. 16. Jahrhundert. Museum Cluny, Paris. (L'art pour tous.)
3. Französisches Paradebett aus der Barockzeit nach Daniel Marot.
4. Kopf einer reich geschnitzten Wiege. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. Ornamente auf rotem Grund vergoldet. (L'art pour tous.)



D.

Umrahmungen.

Der Begriff der Umrahmung ist ein weitgehender. Im vollen Sinne kann man jeden Saum, jede Bordüre, jeden bemalten Tellerrand hierher rechnen. In die folgenden zehn Tafeln, welche den Umrahmungen gewidmet sind, wurden jedoch nur solche Dinge aufgenommen, die das Rahmenwerk in weiter entwickeltem Maſse zeigen, an denen es gewissermaſsen als Selbstzweck auftritt und ein bestimmtes charakteristisches Ganzes bildet. Das Rahmenwerk kommt auf allen möglichen Gebieten der künstlerischen Technik vor und erstreckt sich auf die verschiedensten Stoffe und Behandlungsweisen. Die Tafeln 261—270 greifen aus dem Gesamtgebiete einige hervorragende Unterabteilungen heraus; es sind dies die Umrahmungen architektonischer Natur, dann die eigentlichen Rahmen für Bilder, Spiegel etc., ferner das Kartuschenwerk, die in der Bücher- und Schriftausstattung zur Verwendung kommenden typographischen Umrahmungen, sowie die Umrahmungen von Zifferblättern, von Tellern und Schalen u. a. m.

Es ist hochinteressant, die Entstehung des Rahmenwerks auf tektonischer Grundlage, seine allmähliche Umgestaltung und seine Anpassung an die Erzeugnisse des Kunsthandwerks zu verfolgen. Es sei jedoch in dieser Hinsicht auf die geistreichen Ausführungen Sempers (Der Stil, §§ 130 und folgende) verwiesen. Vom stilistisch-historischen Standpunkte aus möge an dieser Stelle nur folgendes bemerkt sein: Das Rahmenwerk in dem Sinne, in welchem es hier in Betracht kommt, tritt in den alten Stilen, in der Antike und im Mittelalter selten und vereinzelt auf. Der Renaissance blieb es vorbehalten, dieses Gebiet zu kultivieren und auf derselben das denkbar Mögliche zu leisten. Dabei ist nicht zu leugnen, daſs in vielen Fällen ein Hinausschieſsen über das richtig gesteckte Ziel mit unter-

laufen ist. In erster Linie soll die Umrahmung in Beziehung und im Verhältnis zu dem zu umrahmenden Gegenstand stehen. Umrahmungen zu bilden und anzubringen, wo es nichts zu umrahmen gibt, ist ein Widersinn. Und doch finden wir in der Spätrenaissance, im Barock- und Rokokostile zahllose Umrahmungsformen, die nach ihrer Verwendung keinen anderen Zweck mehr haben, als den der Dekoration leerer Flächen. Damit ist auch der Grund angedeutet, warum in den älteren Stilen das Rahmenwerk so viel seltener zu finden ist.

Architektonische Rahmen. (Tafel 261—262.)

Als architektonische Rahmen seien diejenigen bezeichnet, welche in der Architektur ihre Verwendung finden, und jene, welche auf anderen Gebieten, z. B. in der Möbeltechnik auftretend, einen architektonischen Aufbau zeigen. In der Architektur sind es Fenster- und Thürumrahmungen, die Umrahmungen von Lunetten, Füllungen, Schriftafeln, Medaillons, Nischen, Kassetten u. a. m., die zunächst zu erwähnen sind. Am Mobiliar sind es die rahmartigen Füllungen der Thüren und Schiebladen, die ja häufig eine Intarsiaverzierung, eine Schnitzerei oder etwas ähnliches umkleiden, die aber auch ebenso häufig nur der Dekoration wegen angebracht sind, ohne etwas zu umrahmen. Im grofsen und ganzen sind es zwei Arten von Umrahmungen, die hierbei in Betracht kommen, in welche sich alles einreihen läfst, trotz der mannigfachen Verschiedenheit des formalen Details. Die eine Art dieser Rahmen zeigt eine Sockelpartie, gewöhnlich von der Form eines hängenden Dreiecks. In ihr spricht sich gleichzeitig die Idee des Tragens (konsolenartige Bildung) und der Charakter der freien Endigung nach unten aus. Die Sockelpartie wird mit der Krönung, die vielfach in Form des aufrechten Dreiecks die freie Endigung nach oben hin bildet, verbunden durch seitliche Säulen, Halbsäulen, Pilaster, Hermen oder andere entsprechende Stützenformen mit Heranziehung der nötigen horizontalen Gliederungen. Rahmen dieser Art sind wiedergegeben in den Figuren 2, 8, 9, 10 und 11 der Tafel 261. Die zweite Art der Umrahmungen zeigt die zentrale Anlage. Das zu umrahmende Feld, sei es ein Kreis, ein Quadrat, ein Rechteck u. s. w., wird mit einem Ornament umgeben, das, nach den verschiedenen Seiten sich gleichartig entwickelnd, ohne Berücksichtigung des Oben und Unten, gewissermafsen eine radial von der Mitte nach aufsen gerichtete freie Endigung darstellt. Hierbei sind, wie Semper bemerkt, Eierstäbe, Blattwellen und ähnliches, die ein Unten und Oben haben, so zu verwenden, dafs die Obenpartie nach aufsen gerichtet ist. Nach diesem Prinzip gestaltete Rahmen sind veranschaulicht durch die Figuren 4—7 auf

Tafel 261 und 5, 8 und 9 auf Tafel 262. Die erwähnten beiden Bildungsprinzipien sind nicht stets so scharf betont wie in den angeführten Beispielen und kombinieren sich hin und wieder; wohl immer aber wird die eine oder andere Tendenz vorherrschen.

Tafel 261.

1. Umrahmung der Giebelöffnung eines Dachfensters in Rouen. Französische Renaissance. 17. Jahrhundert. (L'art pour tous.)
2. Moderne architektonische Umrahmung im Stile der italienischen Renaissance.
3. Sockelpartie mit architektonischem Rahmenornament. Italienische Renaissance. Genua. (Owen Jones.)
4. Umrahmung einer Thürfüllung im Stile der deutschen Renaissance. Ihne und Stegmüller in Berlin. (Architektonisches Skizzenbuch.)
5. Umrahmungen einer Ofenkachel. Schloſs Wülfingen bei Winterthur. 17. Jahrhundert. (Kunsthandwerk.)
6. Umrahmungsornament vom Unterbau eines Meſspultes in S. Giorgio maggiore in Venedig. Italienische Renaissance.
7. Umrahmung einer Kassettenfüllung aus einer Kuppel des Dagoberttturmes in Baden-Baden. Deutsche Renaissance.

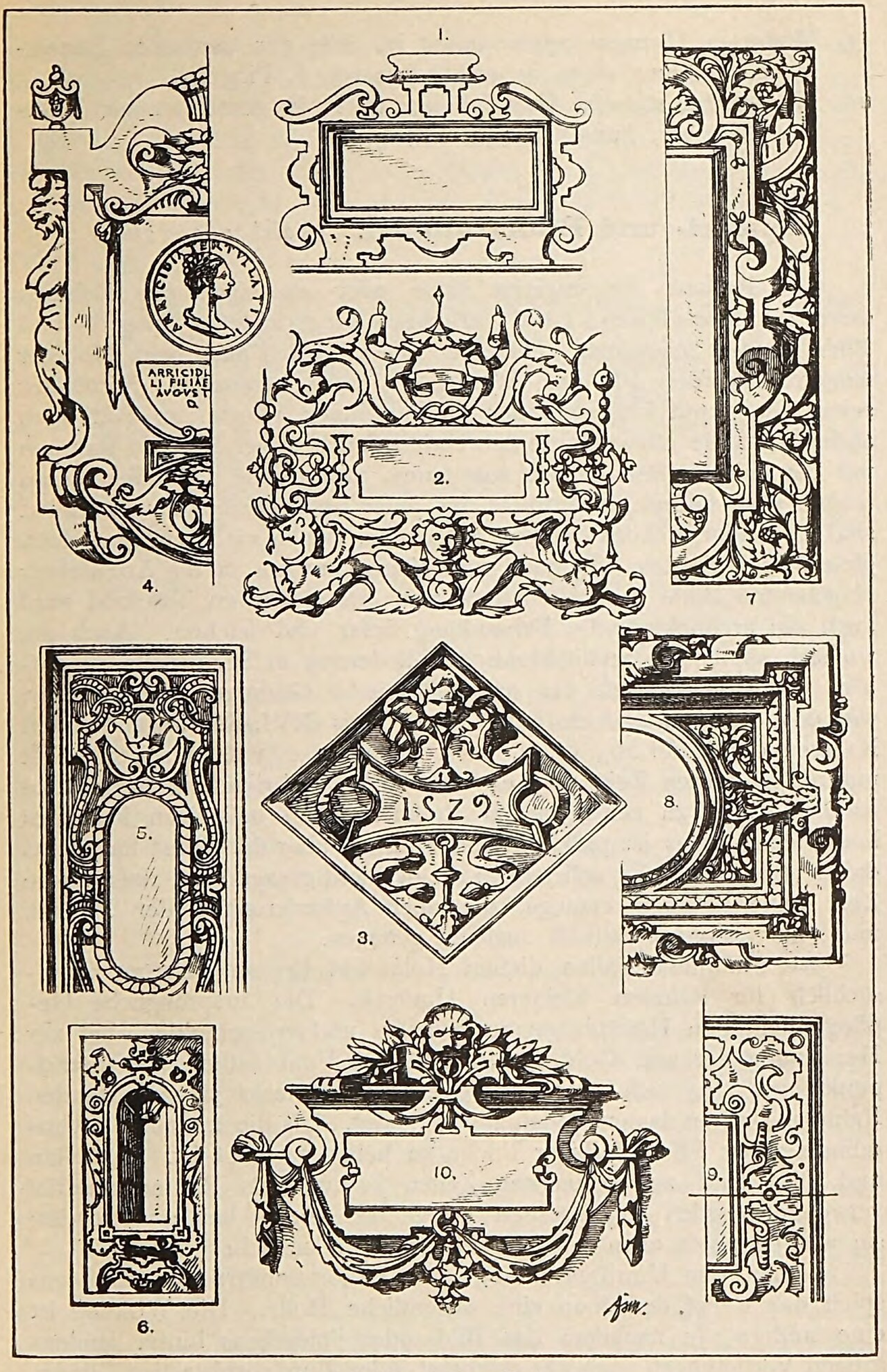
8—9. Umrahmungen der Thürfüllungen von der Kanzel im Dom zu Magdeburg. Deutsche Renaissance. 1595—97. (Gewerbehalle.)

10. Umrahmung von der Thür eines Schrankes im Stile der deutschen Renaissance. (Formenschatz.)
11. Umrahmung von der Thür eines Büffettschranks aus den Sammlungen des Louvre in Paris. Renaissance.

Tafel 262.

1. Umrahmung von der Rückwand des Chorgestühls der Stiftskirche zu Aschaffenburg. Deutsche Renaissance. 17. Jahrh. (Gewerbehalle.)
2. Umrahmungsornament. Itat. Renaissance. (Formenschatz.)
3. Rautenförmige Füllung als Umrahmung eines Schriftschildes. Französische Renaissance. 1529. Chor der Kathedrale zu Chartres. (Raguenet.)
4. Umrahmung nach einem Stiche des Enea Vico. (Formenschatz.)
5. Umrahmungsornament von einer Füllung am Chorgestühle in S. Giorgio maggiore in Venedig. Italienische Renaissance.
6. Umrahmung einer kleinen Nische von einem Pfeiler des Dagobertturmes in Baden-Baden. Deutsche Renaissance.

7—8. Modern-französische Umrahmungen. Hotel Mirabaud, Paris. Architekt Magne. (Raguenet.)



Architektonische Rahmen.

im allgemeinen das Rechteck, stehend oder liegend, seltener sind kreisrunde und elliptische sowie quadratische Rahmen. Hin und wieder haben Bild und Rahmen verschiedene Grundformen (vergl. Fig. 9 und 10, Taf. 263). Speziell in der Zeit des Barocko nehmen die Randlinien des Bildes oder Glases auch beliebige geschweifte Umrisse an, wie dies die Tafel 263 Fig. 5 veranschaulicht.

Tafel 263.

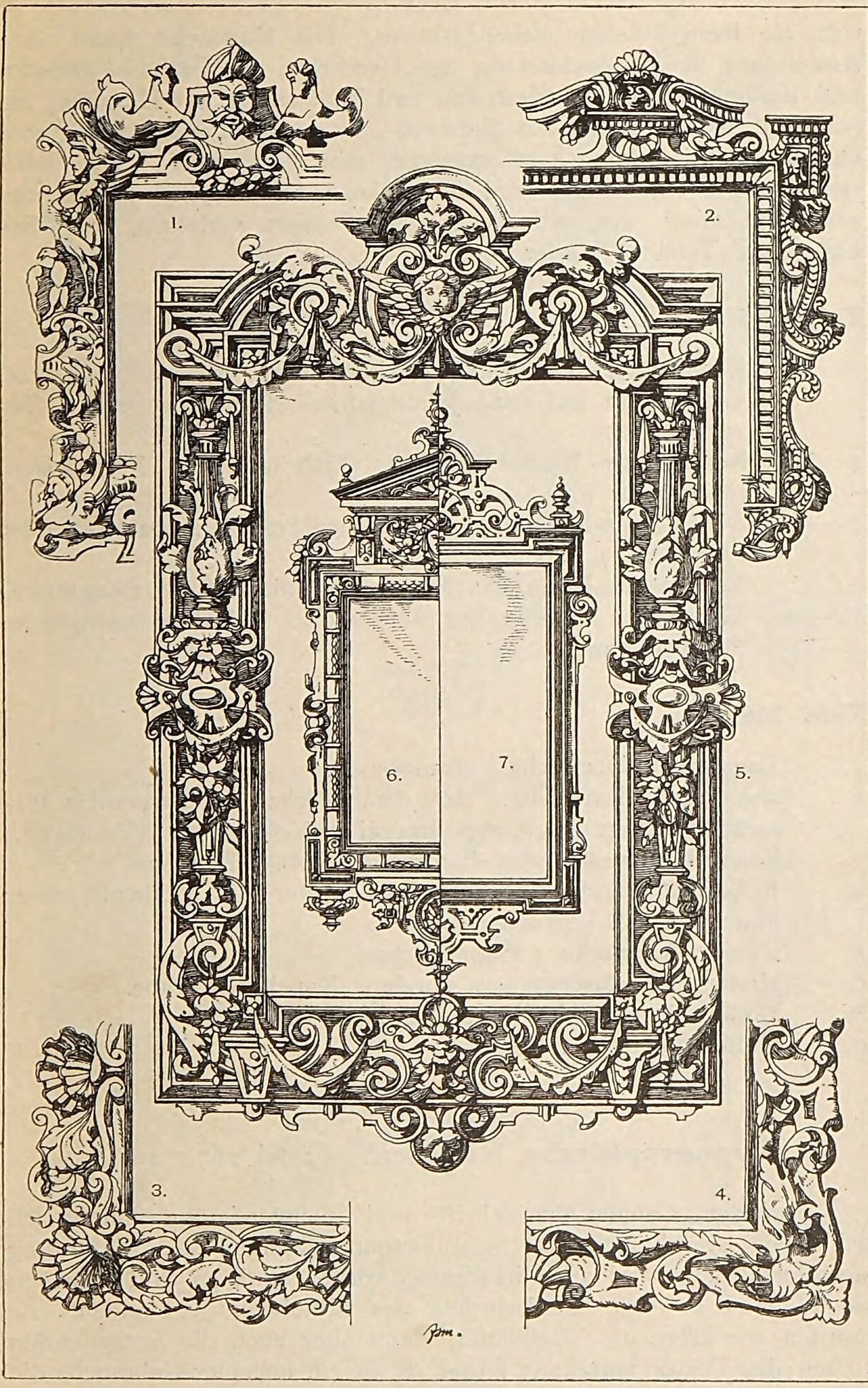
1—2. Bilderrahmen aus dem königl. Kupferstichkabinett in Berlin. 18. Jahrhundert. (Kunsthandwerk.)
3—4. Eckstücke von Wandfelderumrahmungen im alten Schlofs zu Bercy bei Paris. 18. Jahrhundert. (Raguenet.)
5. Spiegelrahmen mit Wandleuchter. Barockzeit. Nach Paul Decker. (Formenschatz.)
6. Rokokorahmen. (Formenschatz.)
7—8. Kreisrunde Rahmen im Stil Louis XVI. Nach La Londe. (Wessely.)
9—10. Rahmen im Stil Louis XVI. Nach Delafosse. (Raguenet.)

Tafel 264.

1—2. Reich geschnitzte Renaissancerahmen. (Raguenet.)
3—4. Partien von Bilderrahmen. Italienische Spätrenaissance. Florenz. (Gewerbehalle.)
5. Moderner Spiegelrahmen von J. Schmautz in München. (Gewerbehalle.)
6. Moderner Spiegelrahmen von Prof. Schick in Karlsruhe.
7. Moderner Spiegelrahmen von Architekt Huber in Frankfurt a. M.

Kartuschen. (Tafel 265—266.)

Mit dem französischen Wort „Cartouche“ bezeichnet man die ornamentale Umrahmung eines Schriftfeldes, eines Wappenschildes etc. und zwar hauptsächlich in jenem Falle, wenn die Umrahmung aus aufgerollten Bandstreifen, Voluten und ähnlichem Schnörkelwerk gebildet wird. (Die ursprüngliche Bedeutung von „cartouche“ ist, was wir etwa mit Rolle bezeichnen.) Zu diesen rollenartigen Dekorationsteilen treten dann öfter Akanthusblätter, Palmetten, Fruchtgehänge, fliegende Bänder, Engelsköpfe und allerlei andere figürliche oder emblemartige Zuthaten. Das Kartuschenwerk ist eine Erfindung der Renaissance und wird besonders in der späteren Zeit derselben ungemein häufig angewendet. Speziell diese Art von Rahmenwerk wird vielfach nicht mehr zum Zwecke der wirklichen Umrahmung, sondern rein dekorativ benutzt, so dafs die umrahmten Felder, deren Form äufserst mannigfaltig auf-



Spiegel- und Bilderrahmen.

tritt, als leere Flächen stehen bleiben. Die Kartusche findet ihre Anwendung in der Architektur, am Geschrein, an Grabmonumenten und Epitaphplatten, auf Medaillen und Münzen, in der Heraldik, am Schmuck, in der Kleinkunst überhaupt, in der Bücherausstattung etc., das Material ist darnach selbstredend sehr verschieden. Die meist symmetrische Anordnung wird im Rokoko und Zopfstil zu gunsten unsymmetrischer und malerischer Anordnungen verlassen, wie dies Fig. 5 auf Tafel 266 zeigt.

Tafel 265.

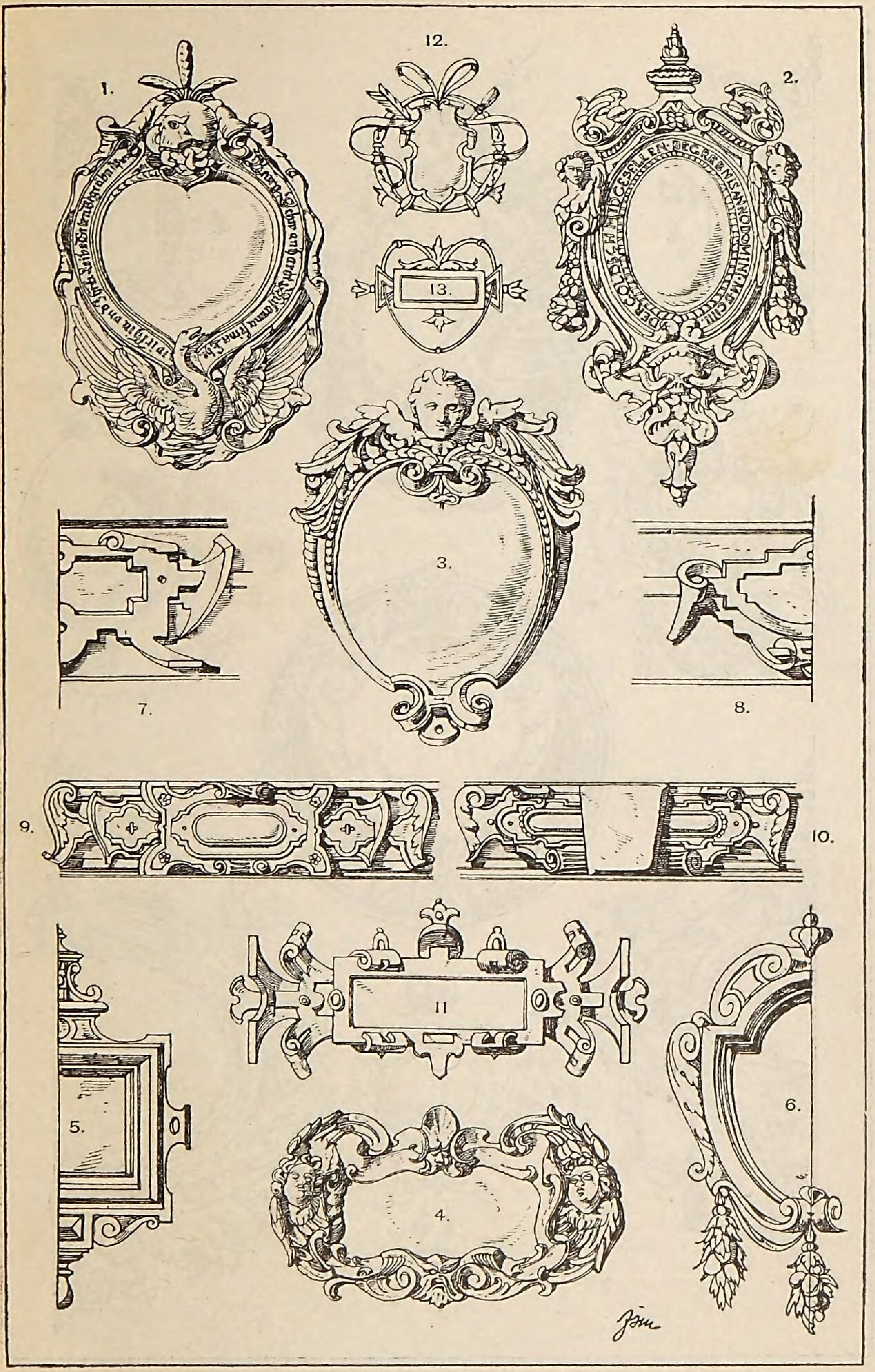
1—4. Renaissance-Kartuschen; Schriftplatten aus Bronze von Grabmälern auf dem Johannisfriedhof in Nürnberg. (Gewerbehalle.)
5—6. Renaissance-Kartuschen. 17. Jahrhundert. Französisch. (L'art pour tous.)
7—10. Renaissance-Kartuschen vom neuen Schloſs in Baden-Baden. 1576—1577.
11. Renaissance-Kartusche. Nationalbibliothek. Paris. (Raguenet.)
12—13. Kartuschen im Stile der Renaissance. Modern-französische Buchverzierungen.

Tafel 266.

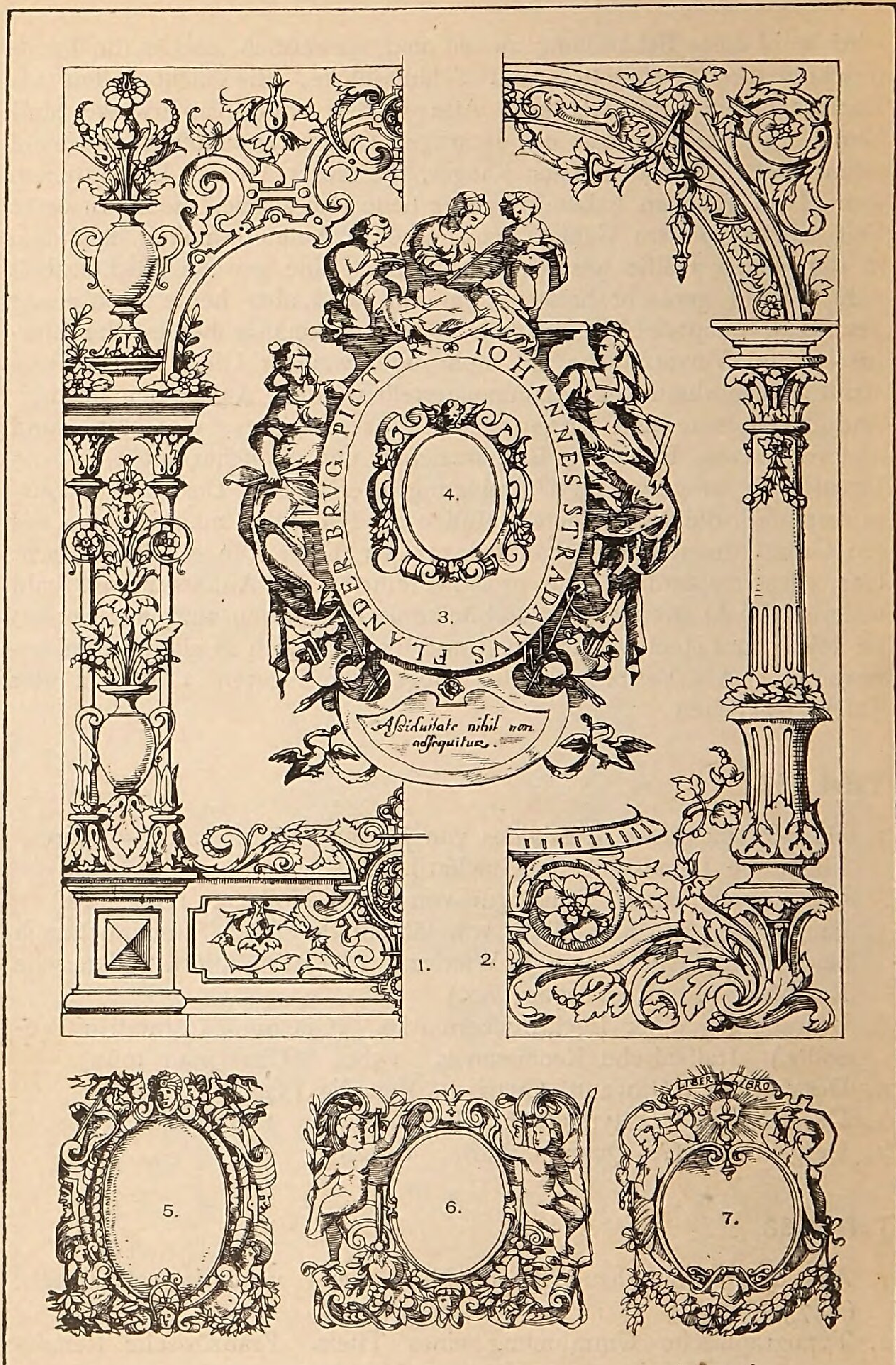
1. Renaissance-Kartusche. Französisch.
2. Renaissance-Kartusche. Aus dem Werke „Civitates orbis terrarum", verlegt bei P. von Brackel in Köln 1573. (Ysendyck.)
3. Rokoko-Kartusche vom Louvre in Paris. (Raguenet.)
4. Rokoko-Kartusche. Französisch. Über die Eckkante einer Mauer gestellt. (Raguenet.)
5. Rokoko-Kartusche. Französisch.
6—7. Moderne Kartuschen von Direktor Kapel, Karlsruhe.
8. Modern-französische Kartusche nach Liénard.
9. Moderne Kartusche.

Typographische Rahmen. (Tafel 267—268.)

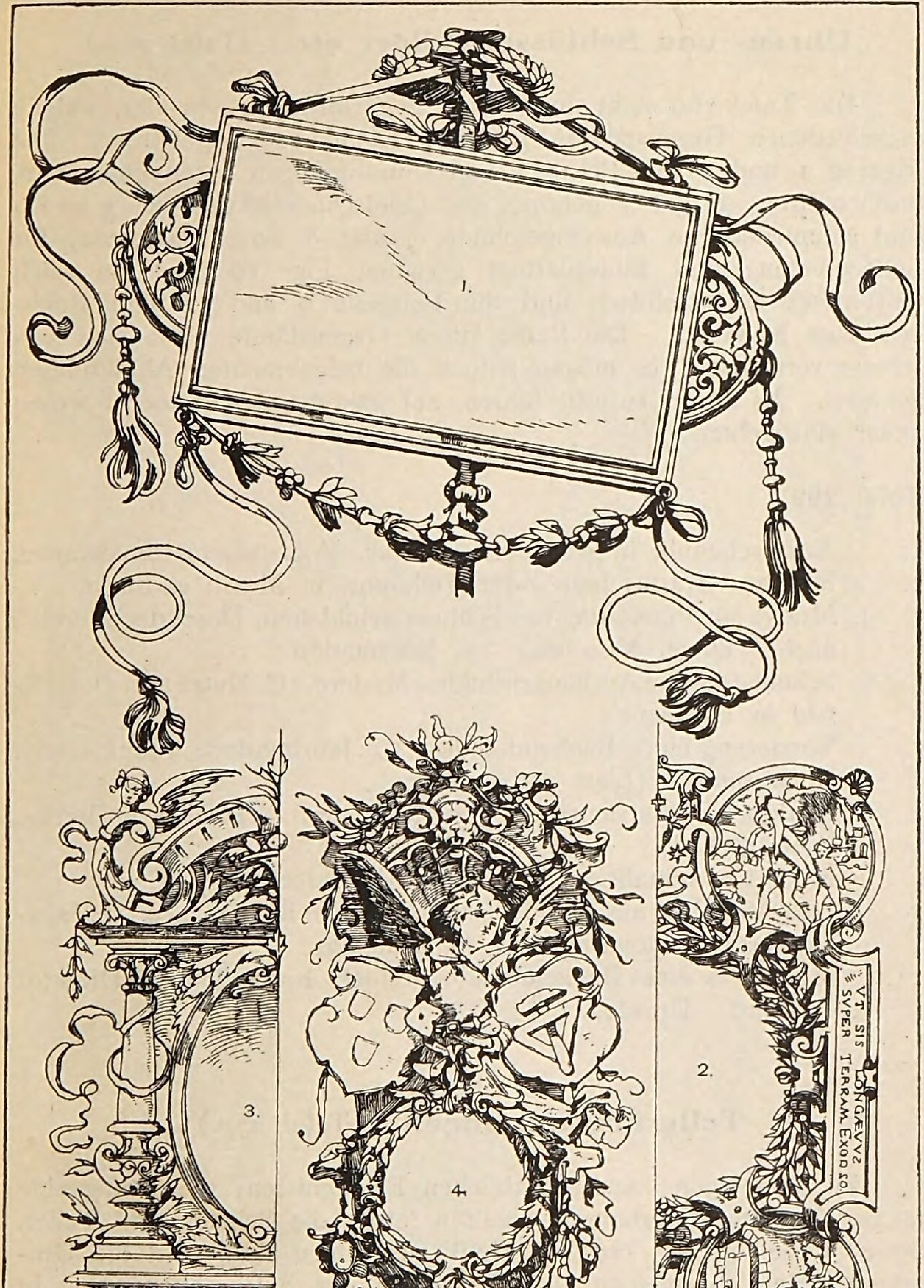
Auf dem Gebiete der Schrift- und Buchverzierung finden sich zahlreiche Umrahmungsmotive, und wenn dieselben seit Einführung des Buchdrucks wohl auch häufiger geworden sind, so sind dieselben doch schon in den Handschriften des Mittelalters vorhanden. Es werden vor allem die Titelblätter, dann aber auch die fortlaufenden Seiten des Textes umrahmt; ferner ist es ein beliebter Gebrauch, die Überschriften mit Rahmenwerk zu verzieren, auch einzelnen Initialen



Kartuschen.



Typographische Rahmen.



Typographische Rahmen.

Uhren- und Schlüsselschilder etc. (Tafel 269.)

Die Tafel 269 stellt eine Anzahl von Umrahmungen dar, welche verschiedenen Gegenständen aus der Kleinkunst angehören. Die Figuren 1 und 2 sind Beispiele von Umrahmungen sogenannter Kartuschenuhren; 3 und 4 gehören der Goldschmiedekunst zu, 5 und 6 sind schmiedeiserne Aushängeschilde, 7 und 8 sind Ornamente, für Lederpressung und Einlegearbeit geeignet, Fig. 10 zeigt ein reich umrahmtes Schlüsselblech und die Beispiele 9 und 11 sind Buchbeschläge in Metall. Die Reihe dieser Gegenstände liefse sich unschwer vermehren; es mögen jedoch die beigebrachten Abbildungen genügen. Es würde zu weit führen, auf jede dieser einzelnen Formen näher einzugehen.

Tafel 269.

1. Kartuschenuhr in getriebenem Metall. Französische Renaissance.
2. Moderne Kartuschen- oder Telleruhr, in Metall gedrückt.

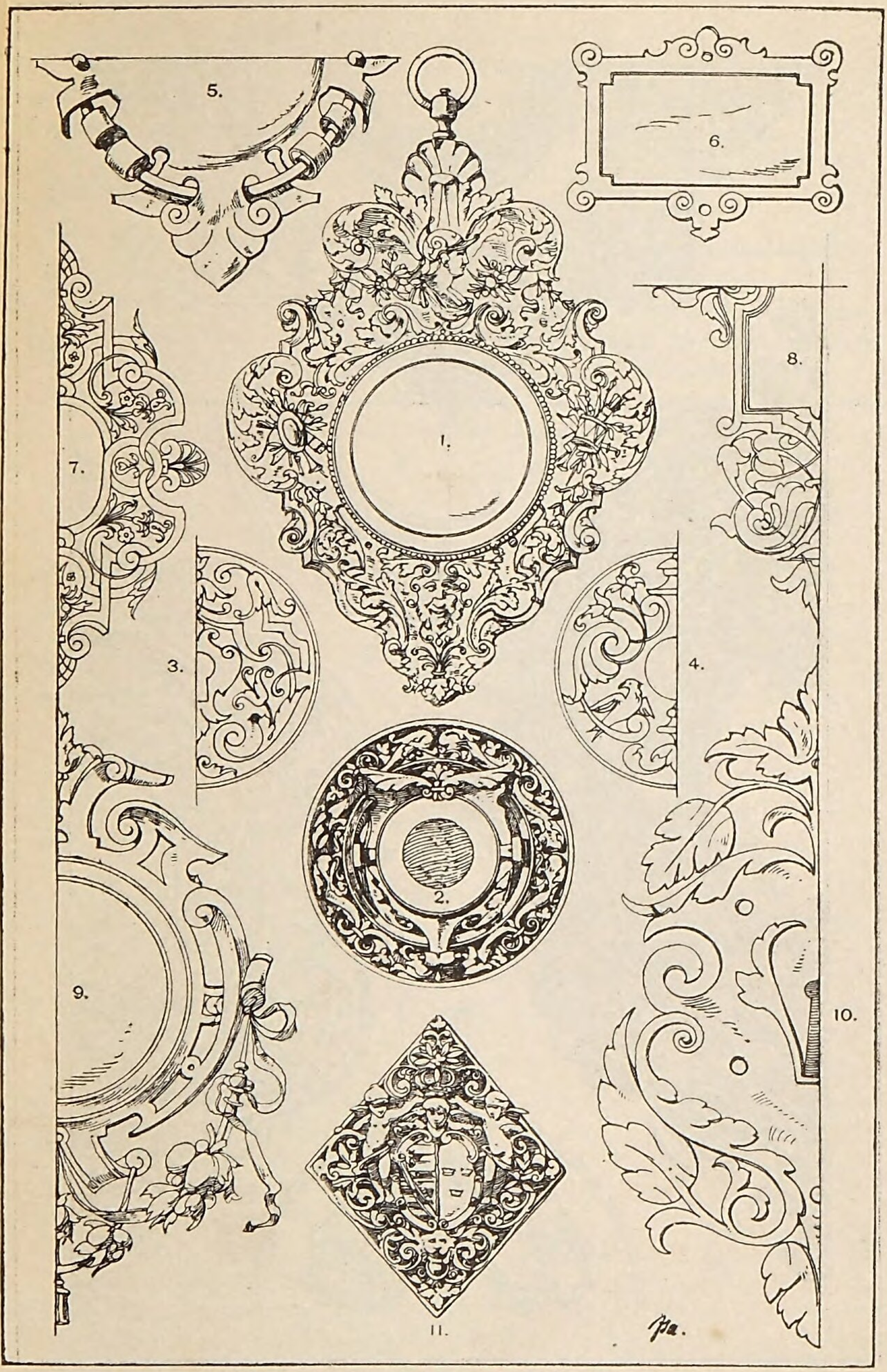
3—4. Motive zur Verzierung von Schlüsselschildchen, Dosendeckeln etc., nach Wilhelm Visscher. 17. Jahrhundert.

5—6. Schmiedeiserne Aushängeschilde. Modern. C. Metze und Dorschfeld in Dresden.

7. Verzierung eines Bucheinbandes. 16. Jahrhundert. Französische Renaissance. (L'art pour tous.)
8. Modernes Intarsienmotiv von Ihne und Stegmüller in Berlin. (Gewerbehalle.)
9. Modernes Metallbeschläge einer Albumdecke.
10. Schlüsselschild aus Schmiedeisen. Deutsche Renaissance. 16. Jahrhundert. Nationalmuseum in München.
11. Mittelstück eines Bucheinbandes; Silber. Entworfen von Direktor C. Graff. Dresden.

Tellerumrahmungen. (Tafel 270.)

Zu denjenigen kunstgewerblichen Erzeugnissen, die häufig eine reiche Umrahmung erhalten, gehören ferner die Schalen und Teller. Soweit dieselben der Töpfereitechnik zuzuzählen sind, wird die Umrahmung im allgemeinen den Charakter der aufgemalten oder in Flachrelief dargestellten Bordüre tragen, da das Material eine freiere Behandlung des Randes nicht wohl gestattet. Anders ist dies bei den in Metall gebildeten Objekten; hier kann der Rand als durchbrochene Verzierung auftreten und die Umrisse können reicher und lebendiger gehalten sein, wie dies die Fig. 4 und 5 zeigen. Gleichviel ob es sich um bordüren- oder kartuschenartige Rahmen handelt,



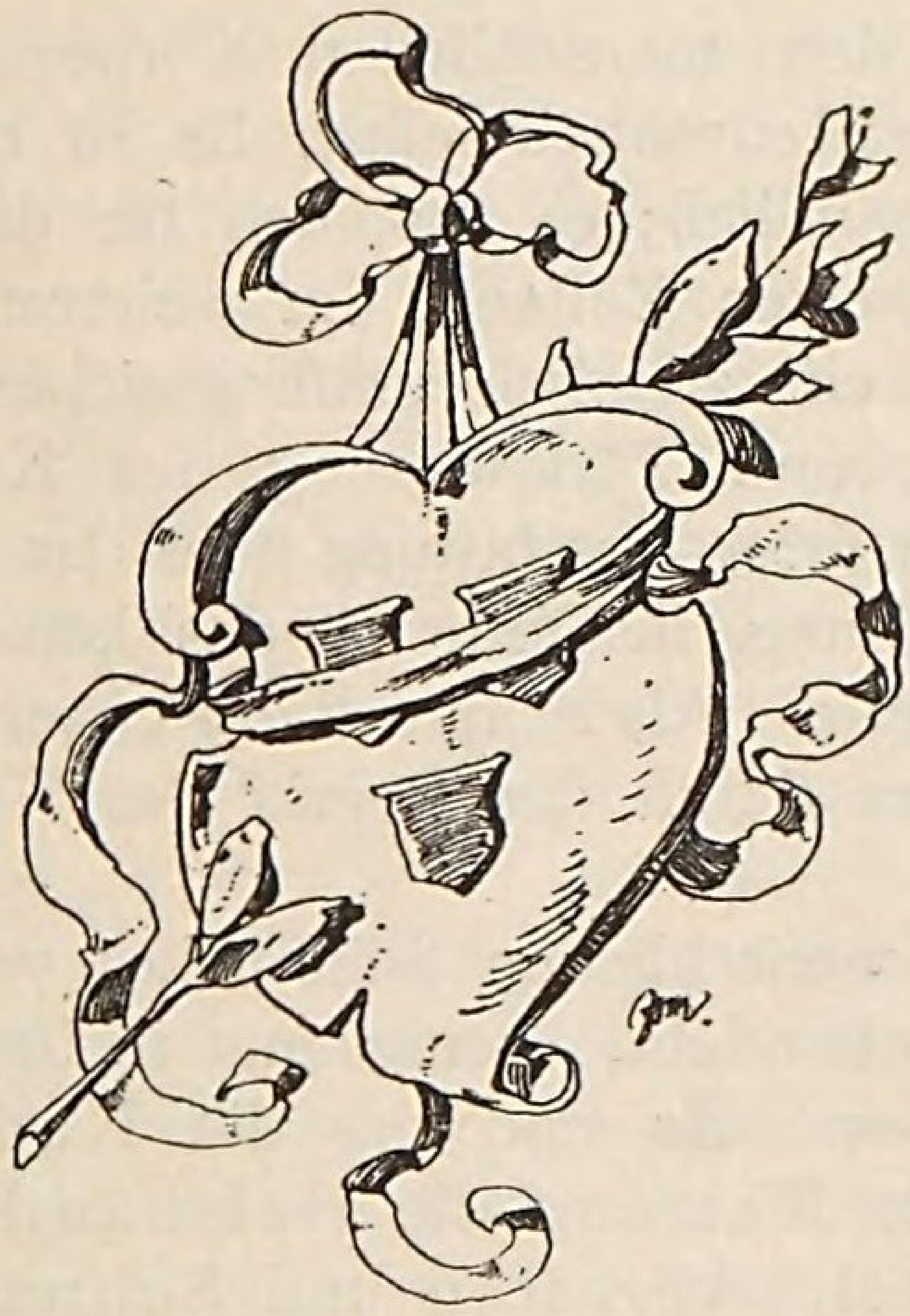
Uhren- und Schlüsselschilder etc.

die organischen Motive werden durchschnittlich so auftreten, dafs sie mit der Richtung nach aufsen eine freie Endigung bilden, während die verzierten Glieder, Profilierungen und neutralen Bänder das einfassende, umschliefsende Rahmenwerk zum Ausdruck bringen.

Tafel 270.

1. Majolikaschale im Gewerbemuseum in Berlin. (Renaissance.) (Gewerbehalle.)
2. Bordüre eines Majolikatellers. Italienische Renaissance. Racinet.
3. Umrahmung von der Unterseite einer Schale in Limoges-Email von Pierre Raymond. 16. Jahrhundert. (Racinet.)

4—5. Reichumrahmte moderne Schalen, zur Ausführung in Gold und Email modelliert von Placido Zuloaga in Eibar (Spanien.) (Gewerbehalle.)

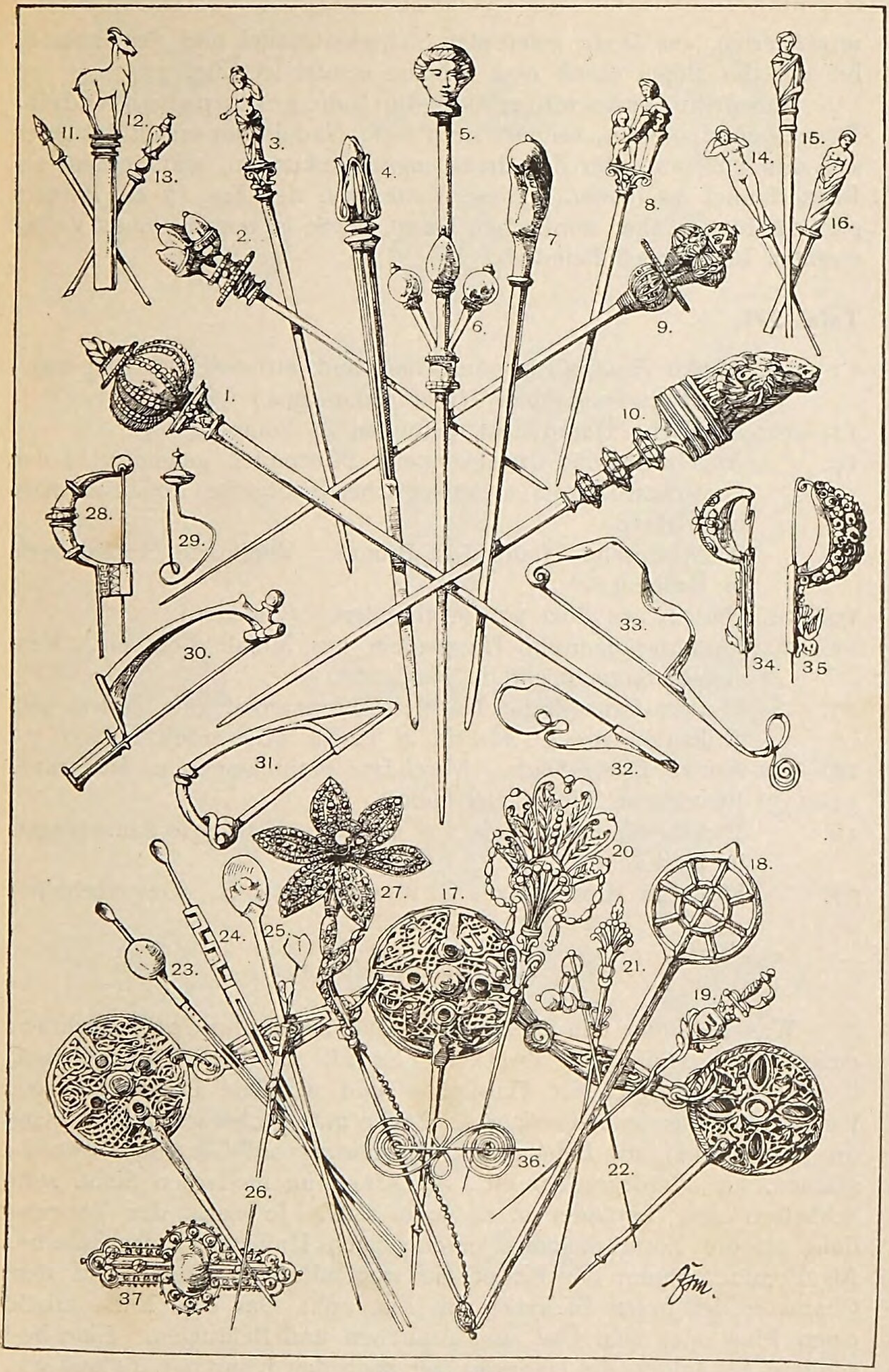


der jeweiligen Geschmacksrichtung auch das technische Können mafsgebend war für die Form und Ausstattung.

Das Hauptmaterial für den Schmuck bilden die Edelmetalle. Nach der Art ihres Vorkommens ist es naheliegend, dafs das Gold, welches in gediegenem Zustande sich ziemlich überall auf der Erde findet und dessen Behandlung eine einfache ist, auch als das am frühesten verwertete erscheinen mufs. Es läfst sich leicht in Platten ausschlagen und zu Draht ziehen; so ergab sich als ältester Stil derjenige der Goldbleche und der Filigranarbeit. Das bezeugen zur Genüge die Funde aus den ältesten Zeiten, sei es auf griechischem, orientalischem, nordischem oder amerikanischem Boden. Neben dem Gold und Silber wurden gelegentlich auch die unedlen Metalle und die Bronze verwendet. Als weitere nichtmetallische Stoffe treten hinzu: die Edelsteine und Halbedelsteine, die Perlen, die Glasflüsse, der Bernstein, Muscheln, Perlmutter u. s. w.

An die oben erwähnten Techniken des Stanzens und Treibens von Metallblechen und der Filigranarbeit, welche letztere der Hauptsache nach im Verbinden und Auflöten von Drähten und Körnern besteht, reihen sich im Laufe der Zeit das Giefsen und Ziselieren an, das Niellieren und Emaillieren, das Tauschieren und Damaszinieren, das Vergolden, Versilbern und Oxydieren, das Ätzen und Gravieren, sowie die Medaillenprägung. Für die nichtmetallischen Stoffe kommen hauptsächlich in Betracht das Schleifen, Facettieren und Fassen, die Herstellung der Tinten und Folien, der Gemmen- und Kameenschnitt. Da es zu weit führen würde, den technischen Vorgang der einzelnen Prozeduren, sowie deren historische Entwickelung hier näher zu erörtern, so sei auf die betreffenden Spezialwerke verwiesen. In Kürze seien erwähnt: Semper, der Stil, Hauptstück XI. Metallotechnik; Luthmer, der Goldschmuck der Renaissance (welch trefflichem Werke eine Anzahl unserer Abbildungen entlehnt ist); Bucher, Geschichte der technischen Künste; Mathias, der menschliche Schmuck.

Im grofsen und ganzen gehört der Schmuck der weiblichen Toilette an, wenn auch einzelne Schmuckgegenstände, wie der Ring, fast zu allen Zeiten, und andere, wie z. B. der Armreif, in bestimmten Perioden und bei gewissen Völkern auch von Männern getragen wurden. Andererseits sind einzelne Schmuckgegenstände, wie Orden und Ehrenabzeichen, Schützenketten und ähnliches, sozusagen eine Spezialität des männlichen Geschlechtes. Barbarischer Sitte entspringend sind diejenigen Arten des Schmuckes, die eine Verletzung des menschlichen Körpers voraussetzen, wie dies bei Ohr- und Nasenringen der Fall ist. Eine übermäfsige Häufung des Schmuckes pflegt den primitiven und den Verfallstadien der Völkerentwickelung eigen zu sein, während die Höhepunkte der Kultur- und Stilepochen sich durch Mafshalten in bezug auf die Menge des Schmuckes und durch mafsvolle Verwendung der Effekte des Glanzgoldes und der geschliffenen


1.
2.
3.
4.
5.
6.
7
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20
21.
22.
23.
24.
25.
26.
27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35
36.
37

Die Nadel.

unverzierten, aus Draht gefertigten Sicherheitsnadel und der Brosche, bei der der Bügel durch eine Scheibe ersetzt ist (Fig. 37).

Eine dritte Spezies wird gebildet durch die gekuppelten Nadeln. Es werden 2 oder 3, seltener auch mehr Nadeln der ersten Art unter sich durch Ketten oder Zwischenspangen verbunden, um meistens als Brustschmuck zu dienen. Diese Form, von der Fig. 17 ein Beispiel gibt, ist in der alten nordischen Kunst, sowie in verschiedenen Volkstrachten heute noch heimisch.

Tafel 271.

1—10. Antike Haarnadeln römischen und etruskischen Ursprungs, Campana-Sammlung. (L'art pour tous.)
11—16. Römische Haarnadeln, gefunden in Pompeji.
17. Angelsächsische dreigekuppelte Brustnadel, gefunden in der Grafschaft Lincoln; archäologisches Institut für Grofsbrittannien und Irland.
18. Alemannische Nadel aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
19—21. Nadeln aus dem 17. Jahrhundert. (Guichard.)
22—26. Modern-japanische Haarnadeln aus Metall, Bein etc. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
27. Modern-französische Nadel; Filigranarbeit mit Perlen und Brillanten von O. Massin in Paris. (Gewerbehalle.)
28—33. Antike Bronzefibeln. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
34—35. Etruskische Fibeln aus Gold.
36. Etruskische Spiralfibula aus Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
37. Moderne Brosche von G. Ehni in Stuttgart. (Gewerbehalle.)

Der Knopf. (Tafel 272.)

Was wir unter den Schmuckgegenständen als Knopf bezeichnen, entspricht verschiedenen Zwecken. Er tritt als sog. Bommel auf, d. h. als Anhängsel für Halsketten und ähnliche Dinge, als sog. Bulle, d. h. als amulettartiger Anhänger mit symbolischer Bedeutung (in der Antike), als Behang und Verzierung auf Gürteln, Gewandsäumen, am Pferdegeschirr etc., als Knopf im modernen Sinne zum Schliefsen der Gewänder u. s. w. u. s. w. Je nach der Verwendung ist die Form diejenige einer Kugel, Halbkugel oder Scheibe. Als Bommel nimmt der Knopf die tropfenförmige Gestalt und den Charakter der freien Endigung an (Fig. 26). Das eine Ende erhält einen Ring oder eine Öse zum Aufnähen und Befestigen. Eine besondere Art bilden die Doppelknöpfe nach den Figuren 1, 14 und 27. Als Material herrschen zunächst wieder die Metalle vor, emailliert,

tauschiert, mit Perlen und Steinen besetzt und als Filigranarbeit. Aufserdem werden Knöpfe in Elfenbein, Perlmutter, Bernstein, Glas und ähnlichen Stoffen hergestellt; Holzscheiben werden mit Seide und Metallfäden übersponnen, mit Goldflitter geschmückt etc. Mustergültige Beispiele weisen die Antike, die Renaissance und verschiedene Volkstrachten der Neuzeit auf, während unsere fabrikmäfsige moderne Knopffabrikation kaum etwas von künstlerischer Bedeutung hervorbringt. Den genannten Gebieten sind unsere Beispiele entnommen und meist in natürlicher Gröfse wiedergegeben.

Tafel 272.

1. Antiker Doppelknopf aus Gold. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

2—3. Etruskische Knöpfe aus Gold, mit Steinen und Perlen.

4, 5, 6, 7, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19, 27, 28 und 29. Knöpfe und Doppelknöpfe verschiedener Herkunft, aus Metall, in Filigranarbeit, emailliert u. s. w. Im Besitze von Professor Dr. Marc Rosenberg in Karlsruhe.

8—9. Goldene Renaissanceknöpfe, emailliert und mit Perlen besetzt. K. Kronschatz in Berlin. (Luthmer.)

10. Renaissanceknopf von einer Gürtelkette. Karlsruher Ausstellung 1881.

13. Moderner Filigranknopf.

18. Emaillierter Renaissanceknopf. Nationalmuseum in München.

20 u. 23. Knöpfe eines Frankfurter Knopfmachers aus dem 18. Jahrhundert, im Besitze des Herrn J. Werneck in Frankfurt a/M. Seide, Goldfäden und Flitter. (Kunsthandwerk.)

21. Renaissanceknopf nach einem Bilde in der Galerie zu Schleifsheim. (Luthmer.)

22 u. 24. Renaissanceknöpfe nach Bildern aus Wörlitz und Gotha. (Luthmer.)

25. Silberfiligranknopf aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.

26. Bommel von einem modernen Collier. Nach A. Ortwein in Graz. (Gewerbehalle.)

Der Ring. (Tafel 273.)

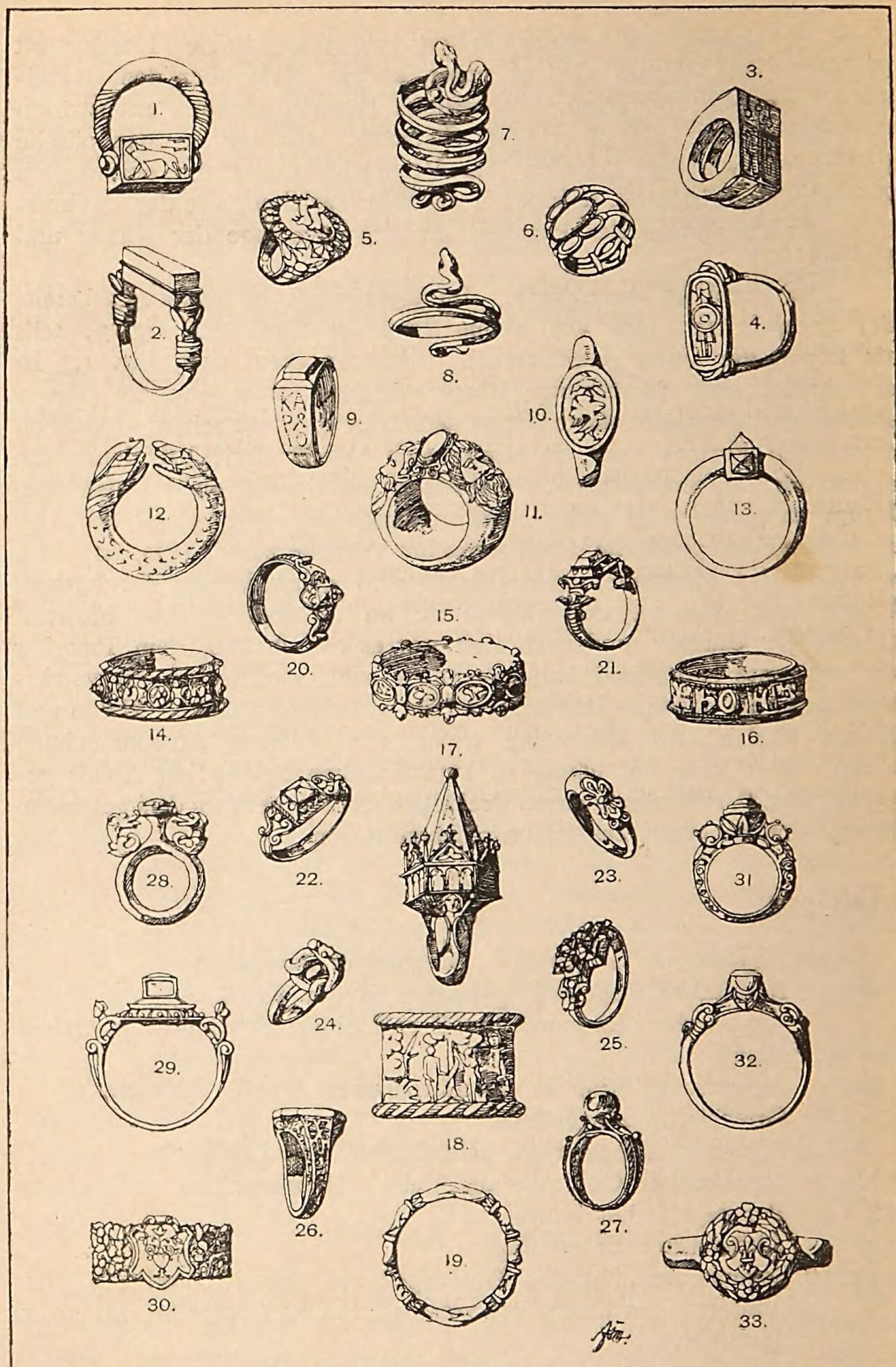
Der Fingerring ist ein Schmuckgegenstand allgemeinster Verbreitung und zugleich ein solcher, der fast allezeit und allerwärts von beiden Geschlechtern getragen wurde. Die Art, ihn zu tragen, wurde teils durch die Mode, teils durch Verordnungen bestimmt. Es wechselt die Wahl des Fingers und gelegentlich auch diejenige des Fingergliedes; einmal gilt es für vornehm, nur einen einzigen

Ring zu tragen, zu andern Zeiten erscheinen beide Hände mit Ringen besäet, einmal wird er unter, andere Male über dem Handschuh getragen; bequeme, beseheidene Formen machen monströsen Gebilden Platz; teils ist er bloſs Zierstück, teils hat er symbolische Bedeutung, wie der Trauring (ein Vermächtnis aus der heidnischen Zeit an die christliche), teils gilt er als Würdezeichen, wie der Bischofsring, der Fischerring des Papstes, die Krönungsringe der Kaiser und Könige.

Die Form ist mannigfach. Im ägyptischen Stil findet sich bereits der Siegelring, teils aus einem Stück gebildet nach Fig. 3, teils als Bügel, der einen geschnittenen drehbaren Stein faſst, Fig. 1. In der Antike sind spiralförmige Ringe mit dem Schlangenmotiv (Fig. 7 und 8) und einerseits offene Ringe nach Fig. 12 nicht selten. Daneben erscheinen Formen, wie sie heute noch beliebt sind, bei denen die obere oder äuſsere Seite sich verbreitert, um irgend einer Darstellung Raum zu geben oder einen Stein aufzunehmen (Fig. 5, 9, 10, 13). Auf diese Form greift die Renaissance mit Vorliebe zurück (Fig. 20—29), während das Mittelalter seinen Gefallen an cylindrischen, bandartigen Reifen hat (Fig. 14 und 16), sowie an architektonischen Motiven (Fig. 17). Unserer modernen Zeit war es vorbehalten, dem Trauring die bekannte glatte und bequeme, aber auch künstlerisch anspruchslose Form zu geben. Das Material ist vorwiegend Gold. Niello und Email, Perlen und Edelsteine treten zur weiteren Ausschmückung hinzu. Der Ring hat häufig zu künstlerischen Spielereien Anlaſs gegeben, so z. B. zum sogenannten Dreifaltigkeitsring, bei dem drei getrennte Ringe sich in einen zusammenschieben lassen.

Tafel 273.

1—3. Ägyptischer Siegelring. (Ménard et Savageot.)
4. Römischer Siegelring, gefunden in der Krim.
5. Ägyptischer Ring mit Email und einem Pferdepaar in freiem Relief.
6. Ägyptischer Ring in durchbrochener Arbeit. (Racinet.)
7—8. Griechische Fingerringe.
9—10. Römische Fingerringe, gefunden in der Krim.
11. Etruskischer Goldring aus Vulci. (Blümner.)
12. Pompejanischer Ring.
13. Altitalischer Bronzering.
14 u. 16. Sogenannte „jüdische Trauringe“ aus dem 15. und 16. Jahrhundert. Im Besitz des verstorb. Baurat Oppler in Hannover. (Luthmer.)
15. Renaissancering mit geschnittenen Onyxen. Sammlung zu Kassel. (Luthmer.)
17. Gotischer Ring aus dem 13. Jahrhundert. (Mothes.)


1.
7.
3.
5.
6.
2.
8.
4.
9.
10.
12.
11.
13.
15.
20.
21.
14.
17.
16.
28.
22.
23.
31
24.
25.
29.
18.
32.
26.
27.
30.
19.
33.

Der Ring.

Verkleinern der Glieder erreicht wird. Die Enden der Ketten erhalten Schlufsstücke in Form von Agraffen, sog. Karabinerhaken u. s. w., je nachdem sie als Hals- und Gürtelketten, oder zum Anhängen von Uhren, Taschen, Riechfläschchen und ähnlichen Dingen dienen müssen. An Ordens- und Ehrenketten finden sich häufig heraldische und symbolische Elemente, wie etwa an Fig. 12. Je nach dem Zwecke wechseln die Gröfse und das Material, als welches edle und unedle Metalle auftreten, gelegentlich in Verbindung mit Steinen und Perlen, mit Email und Niello, sowie mit Filigranarbeit, die für Ketten besonders geeignet erscheint, da dieselbe den Eindruck des Leichten und Geschmeidigen an sich trägt.

Tafel 274.

1. Ägyptische Kette nach Racinet.
2. Etruskische Kette im Louvre in Paris. (Racinet.)
3. Griechische Filigrankette. Gefunden in der Krim. Ermitage in St. Petersburg. (Kunsthandwerk.)
4. Etruskische Kette aus Bronzespiralen. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Antike Bronze-Kette. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
6. Gallische Bronze-Kette.
7. Kette aus Silberfiligran. Aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
8. Kleine prismatische Kette. Aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Gürtel-Kette aus dem 16. Jahrhundert. Sammlung Sauvageot. (L'art pour tous.)
10. Renaissance-Kette von einem Anhänger, mit Email und Perlen.

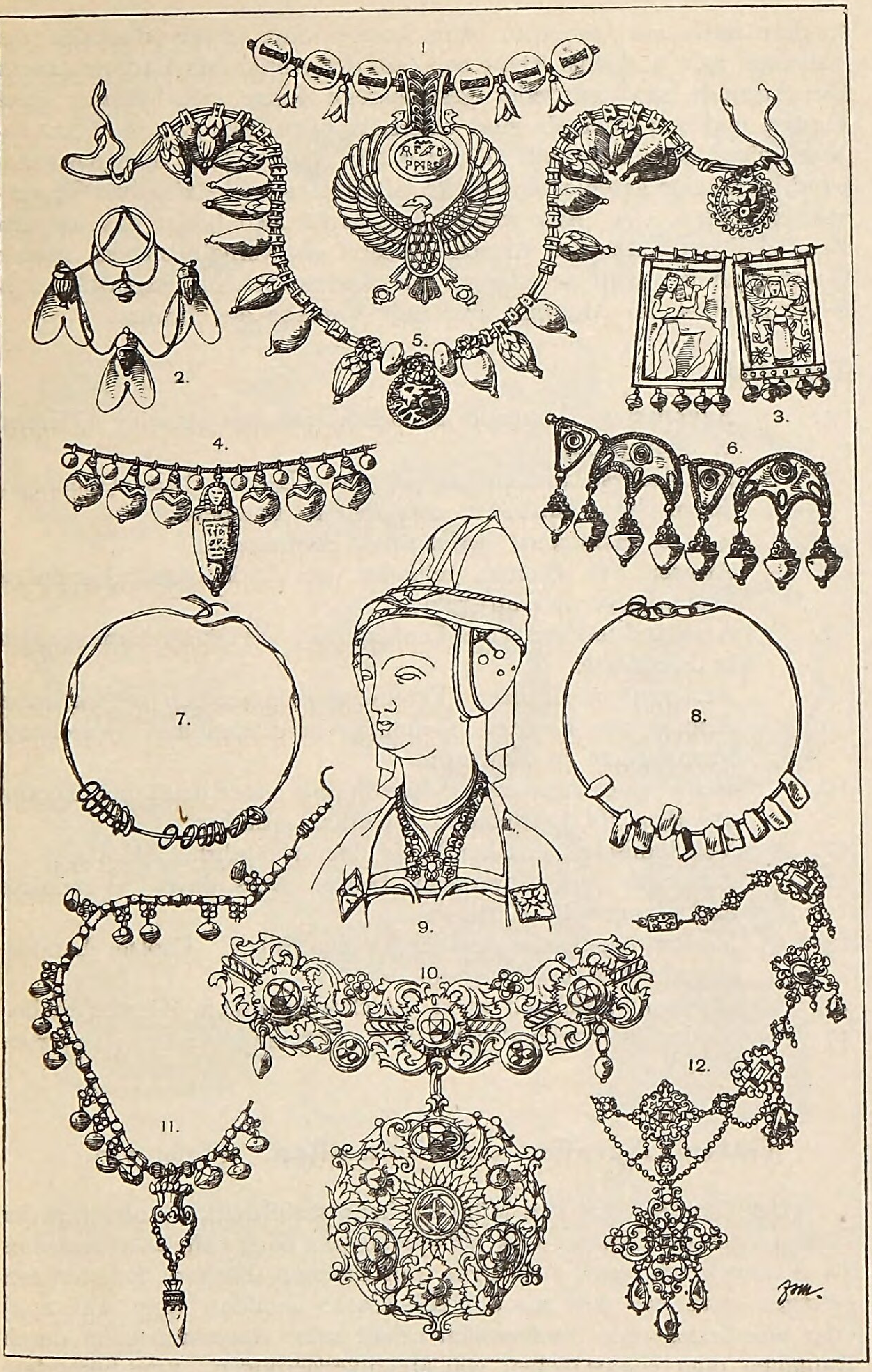
11—12. Motive von goldenen Gnadenketten aus dem 16. Jahrhundert. Grünes Gewölbe in Dresden.

13—15. Motive von Renaissance-Ketten nach H. Holbein.

16. Motive einer emaillierten Gnaden-Kette mit durchbrochenen ellipsoidischen Gliedern. Grünes Gewölbe.
17. Renaissance-Kette von der Karlsruher Ausstellung 1881.
18. Moderne Kette aus oxydiertem Silber.

Das Halsband. (Tafel 275.)

Das Halsband ist stets ein bevorzugter Schmuck der Frauen gewesen. Teils ist es Selbstzweck, teils dient es einem Anhänger als Träger. Es lassen sich drei Hauptarten unterscheiden. Die erste ist der Halsring, bestehend aus einem schliefsbaren Reif mit oder ohne Anhängsel (Fig. 7 u. 8), hauptsächlich bei barbarischen Völkern im Gebrauch. Die zweite Art ist die Halskette, wobei das Halsband aus



Das Halsband.

sondern auch am Oberarm. Die letztere Sitte, sowie diejenige der Fuſsringe galt übrigens schon zur Zeit der Antike als Barbarentracht. Die Armreife sind entweder geschlossene Ringe oder Bänder nach Figur 9 und 11; oder sie sind einerseits offen (Fig. 2, 6, 8, 13 u. 14) oder spiralförmig aufgerollt (Fig. 3 u. 7); oder endlich aber das Armband bildet eine geschlossene Kette mit gröſserer oder kleinerer Gliederzahl (Fig. 10 u. 16). Eine weitere Spezies für sich bildet das hübsche Beispiel Fig. 5. Da das Armband schon ein verhältnismäſsig groſser Gegenstand ist, wird es häufiger als andere Schmuckgegenstände in Silber gebildet, im Altertum auch mit Vorliebe aus Bronze.

Tafel 276.

1. Ägyptisches Armband in durchbrochener Arbeit. (Ménard et Sauvageot.)
2. Assyrisches Armband aus Bronze. Louvre Paris. (Blümner.)
3—4. Römische Armbänder, gefunden in Pompeji.
5. Antikes Armband. (Ménard et Sauvageot.)
6. Armreif aus Bronze, gefunden bei Ladenburg. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
7. Armband in Form einer Drahtspirale. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
8. Armband in Bronze. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
9. Armreif aus Bronze. Gefunden bei Ladenburg. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
10. Partie eines Armbandes vom Bildnis einer deutschen Fürstin aus dem 16. Jahrhundert. Gotha. (Luthmer.)
11. Venetianisches Armband aus dem 16. Jahrh. (Mothes.)
12. Armband aus schwarzem Holze. Aus Java. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
13—15. Modern-ägyptische Armbänder aus Silber. Groſsh. Landesgewerbehalle in Karlsruhe.
16. Modernes Armband von L. Beschor in Hanau. (Gewerbehalle.)
17. Modernes Armband von Dir. A. Ortwein in Graz. (Gewerbehalle.)

Gürtel, Agraffen und Schnallen. (Tafel 277.)

Der Gürtel, von den Männern hauptsächlich zum Anhängen der Waffen, von den Frauen erst als Symbol der Keuschheit, später bloſs als Schmuck oder zum Anhängen von Taschen, Fächern, Scheren etc. getragen, wird entweder als Gürtel-Kette gebildet (vergl. Taf. 274) oder ein Leder- oder Stoffstreifen erhält seine Ausschmückung durch Aufnähen oder Überschieben von Metallverzierungen. Eine besondere Auszeichnung pflegt das Gürtelschloſs (gewöhnlich eine Schnalle oder

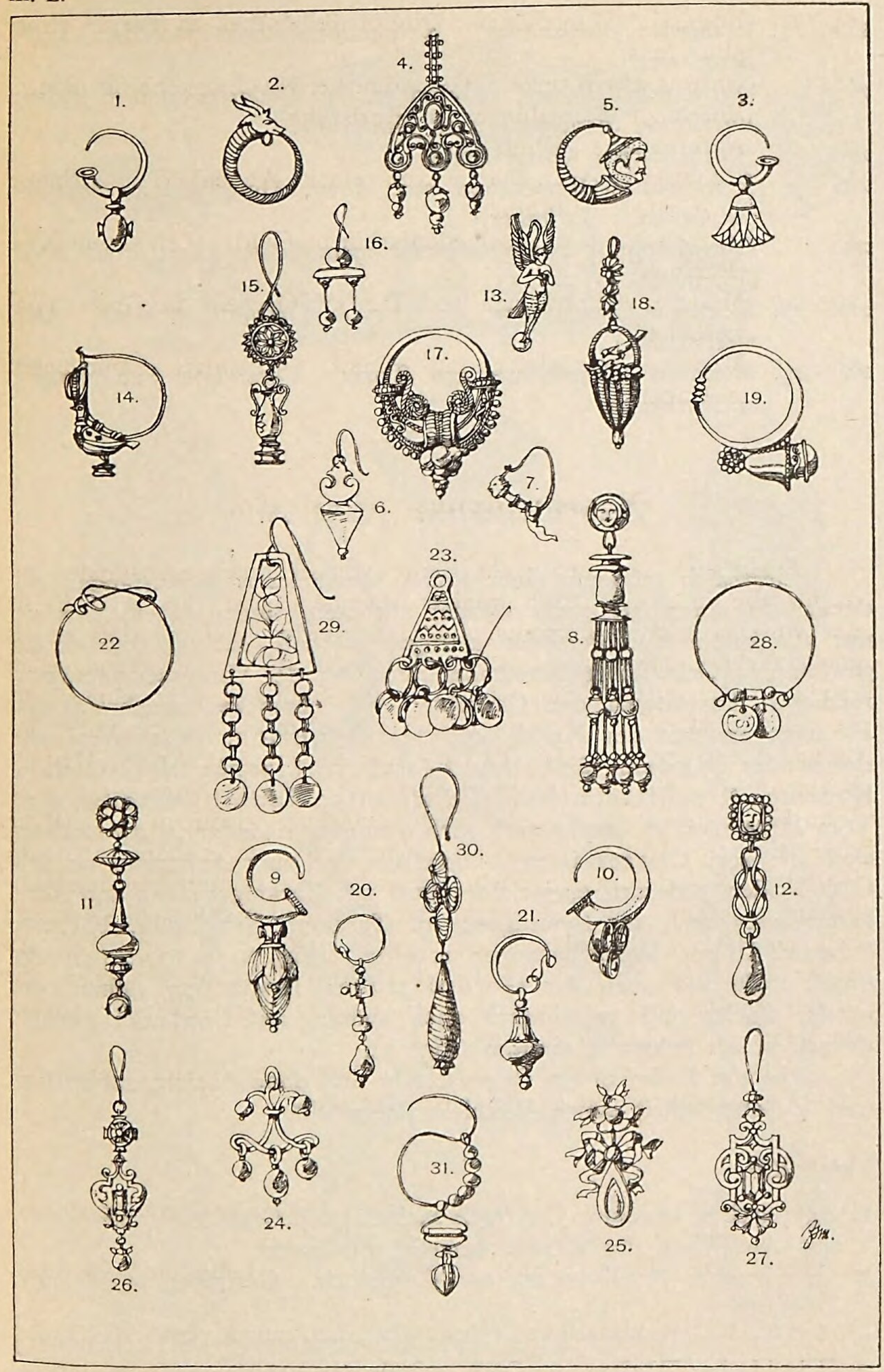
Agraffe) zu erhalten. (Vergl. Fig. 1, 7, 8 u. 15). Agraffen (lateinisch: agrappa) und Schnallen finden nicht nur als Gürtelschloſs, sondern auch anderweitig Verwendung; erstere als Schlieſsen der Gewandung, speziell der Mäntel im kirchlichen und profanen Gebrauch; letztere am Riemenzeug der Waffen, des Pferdegeschirrs u. s. w. Die Schnalle ist ein Ganzes für sich, bestehend aus einem Ring oder Bügel mit beweglichem Dorn. Die Befestigung erfolgt durch das Durchschieben des Dornes in den durchlochten Leder- oder Stoffstreifen. Die Agraffe besteht aus zwei, gewöhnlich symmetrischen Teilen, von denen der eine in den anderen eingehakt werden kann. Schnallen sind dargestellt in den Figuren 2, 4 u. 5; Agraffen in den Figuren 9—13. Schnallen wie Agraffen sind eine alte Erfindung und treten überall frühzeitig auf. Da es sich hier mehr um Gebrauchsobjekte als um eigentlichen Schmuck handelt, werden häufiger unedle Metalle als Edelmetalle benutzt. Die Ausläufer der Agraffen werden meist als freie Endigung gebildet, was eine gewisse Ähnlichkeit mit den verzierten Scharnierbändern zur Folge hat.

Tafel 277.

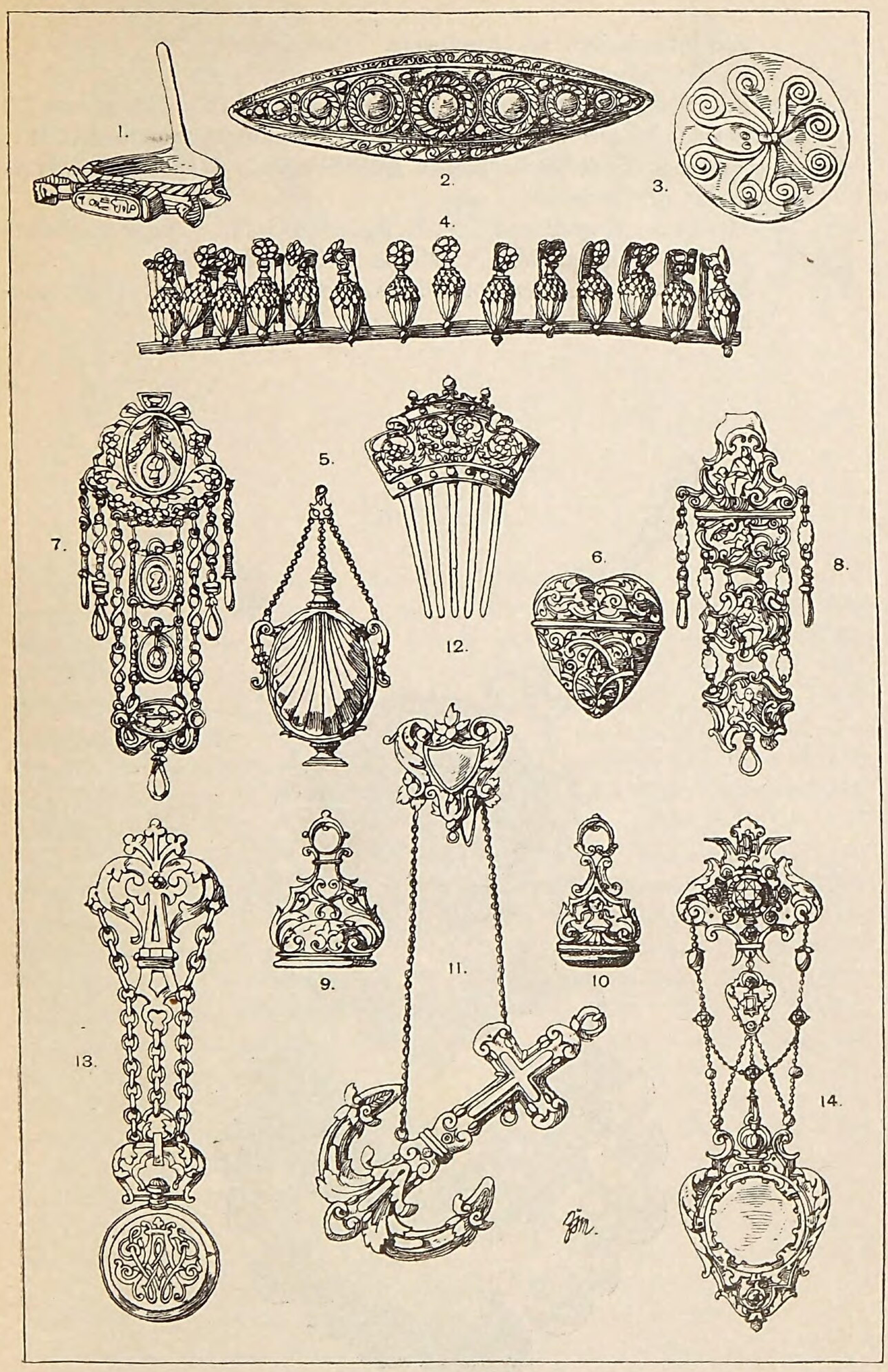
1. Griechischer Gürtel, Gold und Hyazinthen. Aus einem Grab in Ithaka.
2. Bronze-Schnalle, altitalisch oder römisch. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
3. Römische Gürtelschnalle aus Silber. (Ménard et Sauvageot.)
4. Bronze-Schnalle. Alemannisch, gefunden bei Mosbach. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
5. Mittelalterliche Schnalle nordischer Herkunft. (Weiſs, Kostümkunde.)
6. Gallischer Gürtel, Museum Saint-Germain. (L'art pour tous.)
7. Gürtelschloſs aus dem 15. Jahrh., von einem Bild im städt. Museum zu Köln. (Luthmer.)
8. Renaissance-Gürtel. 17. Jahrhundert. Nationalmuseum in München.
9. Renaissance-Agraffe.
10. Renaissance-Agraffe. Nationalmuseum München.
11. Renaissance-Agraffe. Kunstgewerbe-Museum in Berlin. (Gewerbehalle.)

12—13. Agraffen aus der Barock- und Rokokozeit. Nationalmuseum in München.

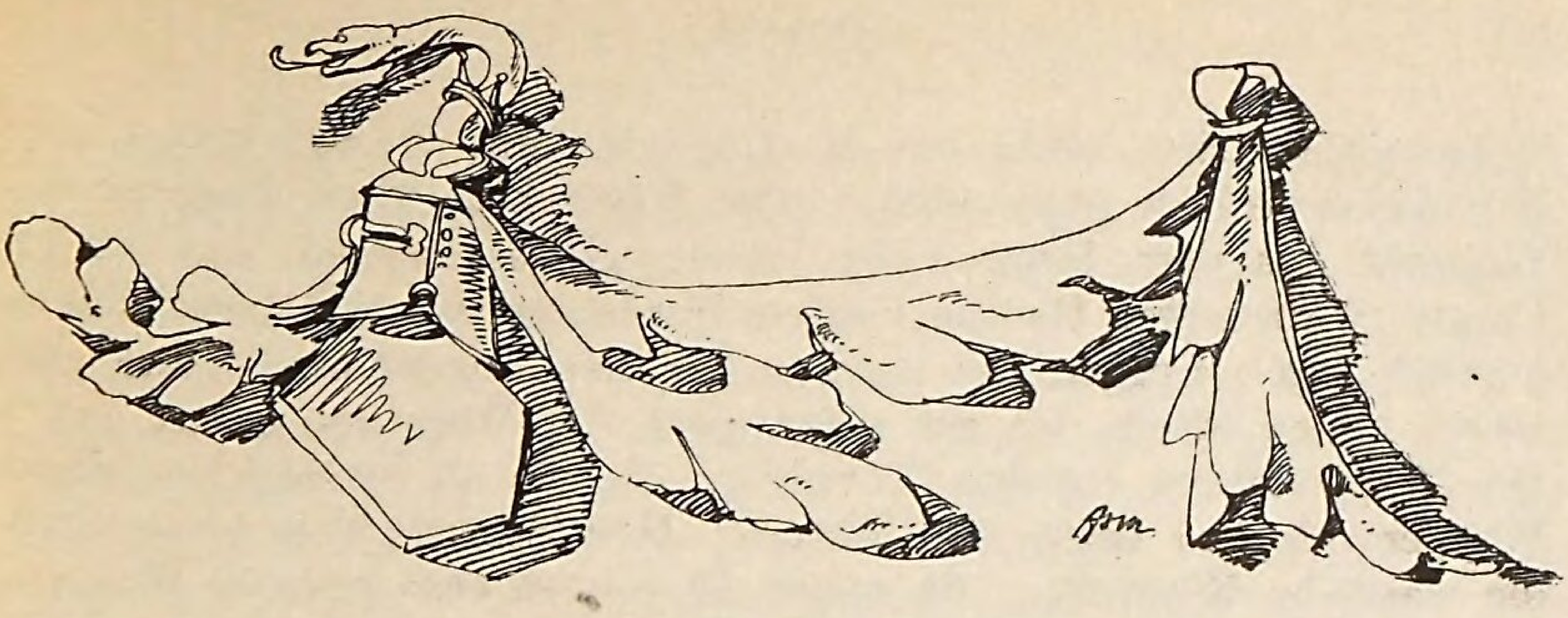
14. Modern-norwegischer Gürtel aus Messing und Leder. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.
15. Silbernes Gürtelschloſs aus Sumatra. Vereinigte Sammlungen in Karlsruhe.


1.
2.
4.
5.
3.
16.
15.
13.
18.
17.
14.
19.
6.
7.
23.
29.
22
8.
28.
30.
9
20.
10.
21.
11
12.
31.
24.
25.
26.
27.

Ohrgehänge.



Verschiedenes.



F.

Heraldik.

Die Heraldik steht mit der Ornamentik so vielfach im Zusammenhange, dafs dieselbe in einem Werke, welches das ornamentale Gesamtgebiet behandelt, nicht fehlen durfte. Die Heraldik umfafst die Wappenkunde und die Wappenkunst. Die erstere ist eine Wissenschaft und gleichbedeutend mit der Kenntnis der Regeln der Wappendarstellung und Wappenführung; die letztere, eine Kunst, wie schon der Name sagt, befafst sich mit der praktischen Ausübung der Heraldik, mit dem „Aufreifsen", d. h. mit dem Entwerfen und Zeichnen von Wappen. Das Wort Heraldik leitet sich ab von Herold, das Wort Wappen ist ursprünglich gleichbedeutend mit Waffen, wie wappnen mit waffnen, wie Wappenschmied und Waffenschmied u. s. w. Wappen sind bestimmte, nach gewissen Grundsätzen festgesetzte Abzeichen, welche Personen, Familien und Körperschaften bleibend zu führen berechtigt sind. Die Entstehung der Wappen fällt in die Zeit der Kreuzzüge, in das Ende des 11. Jahrhunderts. Die Bildung des Adels als Korporation, die Beigabe des Zunamens zum Taufnamen, die eigentümlichen Gebräuche des Rittertums, die Sitte der Kampfspiele und Turniere stehen mit der Einführung der Wappen in engem Zusammenhang. Die Entstehung der Heraldik als Wissenschaft gehört einer späteren Zeit (etwa dem 13. Jahrhundert) an. Wappen, die mit dem Gebrauche, Wappen zu führen, entstanden sind, und deren Berechtigung später stillschweigend anerkannt wurde, heifsen Urwappen zum Unterschied von den Briefwappen, deren Berechtigung vermittelst des Wappenbriefes von fürstlichen Personen oder deren Bevollmächtigten erteilt wurde. Aufser den Adeligen waren auch die sog. Wappengenossen, d. h. nichtadelige Personen und Geschlechter (Patrizier), zur Wappenführung berechtigt. Ihre

richt seien hier speziell empfohlen die treffliche Arbeit von F. Warnecke: „Heraldisches Handbuch", illustriert von Doepler d. j.; ferner eine in der Zeitschrift des Münchener Kunstgewerbevereins, Jahrgang 1885 erschienene „Anleitung zur praktischen Darstellung und Ausführung heraldischer Ornamente für das gegesamte Kunstgewerbe" von Detlav Freih. von Biedermann, mit sehr hübschen Illustrationen; sowie der „Katechismus der Heraldik" von Dr. Ed. Freih. von Sacken. Der Verfasser ist den Genannten zum Teil in seinen Ausführungen gefolgt unter Entleihung der von ihnen gegebenen Beispiele. Die eigene Sprache, welche die Heraldiker ausgebildet und welche vornehmlich beim Blasonieren zur Anwendung gelangt, d. h. bei der fachgemäfsen Beschreibung des Wappens, die möglichst korrekt und bündig sein soll, so dafs nach ihr das Wappen „aufgerissen" werden kann; diese Kunstsprache wird sich der Hauptsache nach aus der Erläuterung der einzelnen Tafeln ergeben.

Schliefslich sei noch bemerkt: wer sich mit der praktischen Heraldik zu befassen hat und es allen recht machen will, welche Regeln hierüber aufgestellt haben und aufstellen, dem wird es schwer gelingen. Wenn es einerseits sehr angezeigt erscheint, dafs eine bestimmte Ordnung im ganzen gewahrt und Willkürlichkeiten fern gehalten werden, so kann andererseits ein gutes Stück von veraltetem Regelnkram ohne Schaden über Bord geworfen werden. Darüber sind auch echte Heraldiker, wie Warnecke, einig. Das Gute liegt auch hier in der Mitte; wie die künstlerische Freiheit mit der heraldischen Regel sich prächtig verträgt, das zeigen uns die Meister der Renaissance, ein Dürer, ein Burckmair u. a. m. Zum heraldischen Quellenstudium eignen sich für uns zunächst die Handzeichnungen dieser Meister, dann alte Siegel, Glasgemälde und Grabmäler. Heraldische Ornamente lassen sich an Tausenden von Dingen anbringen, in der Architektur, in der Wandmalerei, am Mobiliar, am Gerät, in der Textilindustrie, im Schriftwesen, am Reit- und Fahrzeug u. s. w. Man soll sie aber nur da anbringen, wo sie repräsentieren, und dann mit Mafs und Ziel und im richtigen Verhältnis zum Gegenstand.

Tinkturen und Schildteilung. (Tafel 281.)

In der guten heraldischen Zeit waren es 6 Tinkturen, die fast ausschliefslich zur Verwendung gelangten, 2 Metalle und 4 Farben. Die Metalle sind Gold und Silber, aus praktischen Gründen oft auch durch Gelb und Weifs ersetzt. Die ursprünglichen Farben sind Rot, Blau, Schwarz und Grün. Dieselben wurden intensiv angewandt; so wählt man für Rot: Spektralrot, Zinnober oder Mennige,

für Blau: Kobalt oder Ultramarin, für Grün: irgend ein ausgesprochenes Grün, wie Spangrün oder Chromgrün. Späterhin erfuhr die ursprüngliche Farbenskala eine Erweiterung dahin, daſs noch die sog. Naturfarbe, Purpur, Aschgrau, Eisenfarbe und Braun hinzutraten. In der Naturfarbe wurden natürliche Dinge, Menschen, Tiere etc. dargestellt, so wie sie sind, während die ältere Heraldik auch diese Gegenstände in einer der nächstliegenden ursprünglichen Tinkturen veranschaulichte, so z. B. den Löwen golden oder rot, den Adler schwarz oder rot u. s. w. Der Purpur wird nicht als Schildfarbe, sondern nur an Kronen und Hüten, sowie an Wappenzelten benutzt. Aschgrau, Eisenfarbe und Braun sind Farben, die füglich hätten entbehrt werden können, da sie dem ursprünglichen Prinzip, das Wappen weithin klar und deutlich sichtbar zu machen, widersprechen.

Wo Wappen, wie oftmals in Büchern, ohne Farbe zur Darstellung gelangen, da wurden die Farben in der ältesten Zeit durch die Anfangsbuchstaben der betreffenden Worte eingeschrieben; späterhin hat man sich geeinigt, die Tinkturen durch Punktieren und Schraffieren anzudeuten. Silber bleibt unbezeichnet, Gold wird punktiert, Rot wird senkrecht, Blau horizontal schraffiert, Schwarz erhält senkrechte und horizontale Linien, die sich kreuzen; die übrigen Farben erhalten die Bezeichnung, wie es unsere Tafel angibt.

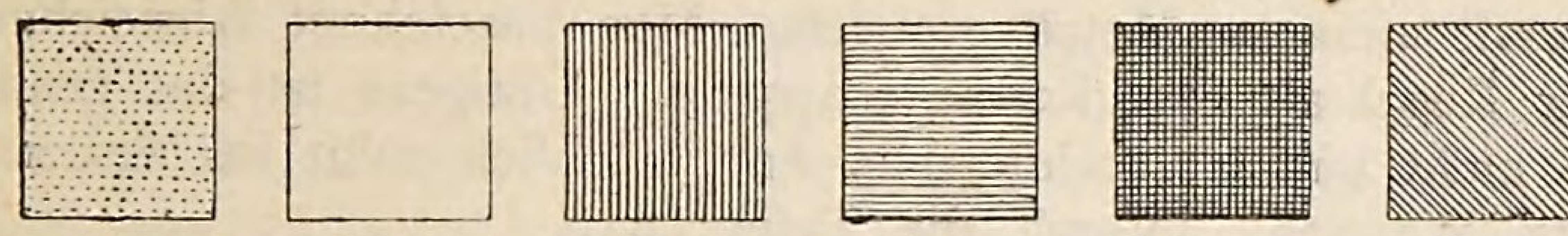
Zu den Tinkturen werden gewöhnlich auch die Pelzwerke gezählt. Der Hermelin zeigt schwarze Schwänzchen von der Form des lateinischen Kreuzes auf weiſsem, resp, silbernem Grund; der Gegenhermelin tauscht diese Farben. (An Mänteln und Wappenzelten sowie an Hüten wird der Hermelin in seiner natürlichen Form wiedergegeben.) Der Kürsch wird durch schuppenförmig gereihte Striche bezeichnet. Das Feh mit seinen Variationen, dem Pfahlfeh und Buntfeh, hat in Blau und Silber die Formen, wie es die Tafel angibt. Das Feh wird auch mit dem Namen Eisenhütlein bezeichnet und ist ursprünglich offenbar ein durch eigenartige Felderteilung entstandenes Muster, wie das Schach und die Wecken, von denen später die Rede sein wird.

Unter Damaszierung versteht man eine linienartige Ornamentik, die bestimmt ist, die einzelnen Tinkturen mehr zu beleben, ohne die Wirkung der Farbe zu stören oder das Wappen zu verändern. Die Damaszierung ist willkürlich. Ursprünglich wurden vornehmlich geometrische Muster, späterhin Ranken- und Schnörkelwerk hierzu benutzt.

Bei plastischen Wappen, wenn sie nicht bemalt werden, können die Damaszierungen sowohl als die Farbenbezeichnungen (Punktierung und Schraffierung) plastisch hervortreten, doch muſs das Relief ein maſsvolles sein, wenn die Wirkung eine gute sein soll. An Siegeln und ähnlichen Dingen besorgt die Gravierung in Metall das Betreffende. Bei geneigten, nicht aufrecht stehenden Wappen richtet sich die

Die heraldischen Farben oder Tinkturen.

Ursprüngliche Tinkturen (2 Metalle — 4 Farben.)



Gold. Silber. Rot. Blau. Schwarz. Grün.

Später hinzugekommene Farben.



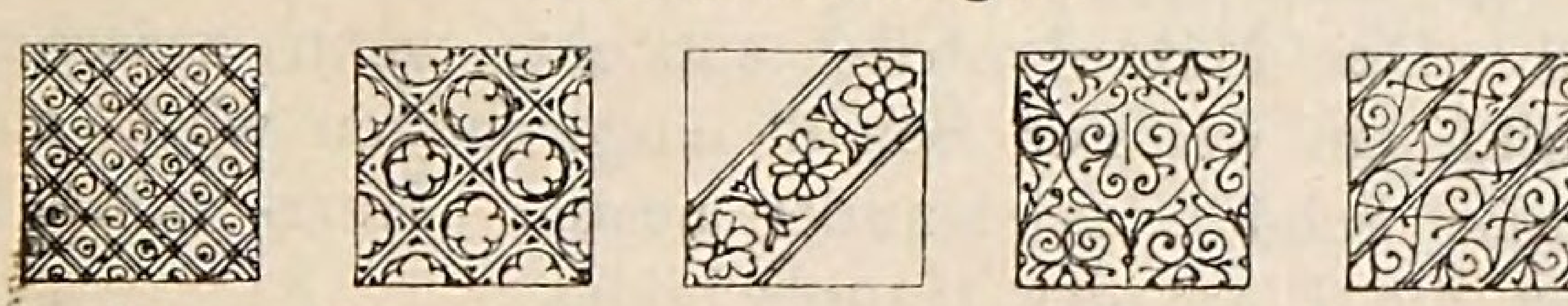
Naturfarbe. Purpur. Aschgrau. Eisenfarbe. Braun.

Pelzwerk.



Hermelin. Gegenhermelin. Kürsch. Feh. Pfahlfeh. Buntfeh.

Damaszierungen.

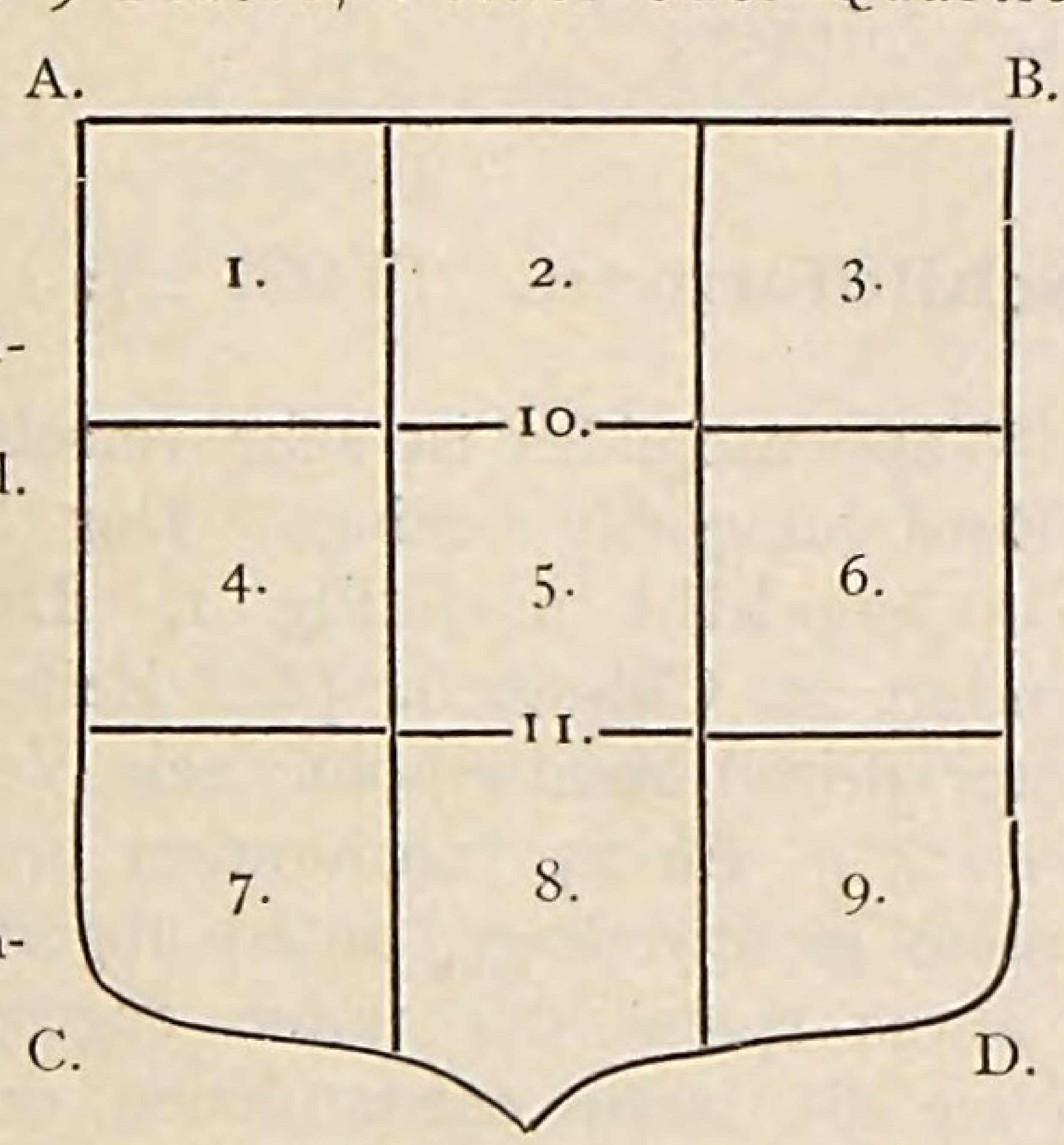


Ältere Formen. Neuere Formen.

Einteilung des Schildes

in 9 Plätze, Felder oder Quartiere.

AB. Oberrand, Hauptrand.
CD. Unterrand, Fufsrand.
AC. Rechter Seitenrand.
BD. Lk. Seitenrand.
1.2.3. Oberstelle, Schildhaupt.
4.5.6. Mittelstelle, Balkenstelle.
7.8.9. Unterstelle, Schildfufs.
1.4.7. Rechte Flankenstelle oder Vorderstelle.
2.5.8. Pfahlstelle.
3.6.9. L.Flankenstelle od.Hinterstelle.



1. Rechtes Obereck.
2. Ort-Stelle.
3. Linkes Obereck.
4. Rechte Hüftstelle.
5. Herzstelle.
6. Linke Hüftstelle.
7. Rechtes Untereck.
8. Fersenstelle.
9. Linkes Untereck.
10. Brust-Stelle.
11. Nabel-Stelle.

Tinkturen und Schildteilung.

Schraffierung stets nach der Wappenaxe, da sonst Verwechselungen unmöglich zu vermeiden wären.

Nach altem heraldischen Grundsatz soll Farbe nicht an Farbe und Metall nicht an Metall grenzen. Man bezeichnet Abweichungen von der Regel als sog. Rätselwappen. Übrigens ist das genannte Prinzip nicht immer durchführbar, hauptsächlich nicht bei zusammengesetzten Wappen. (Vergl. die Tafel 283.)

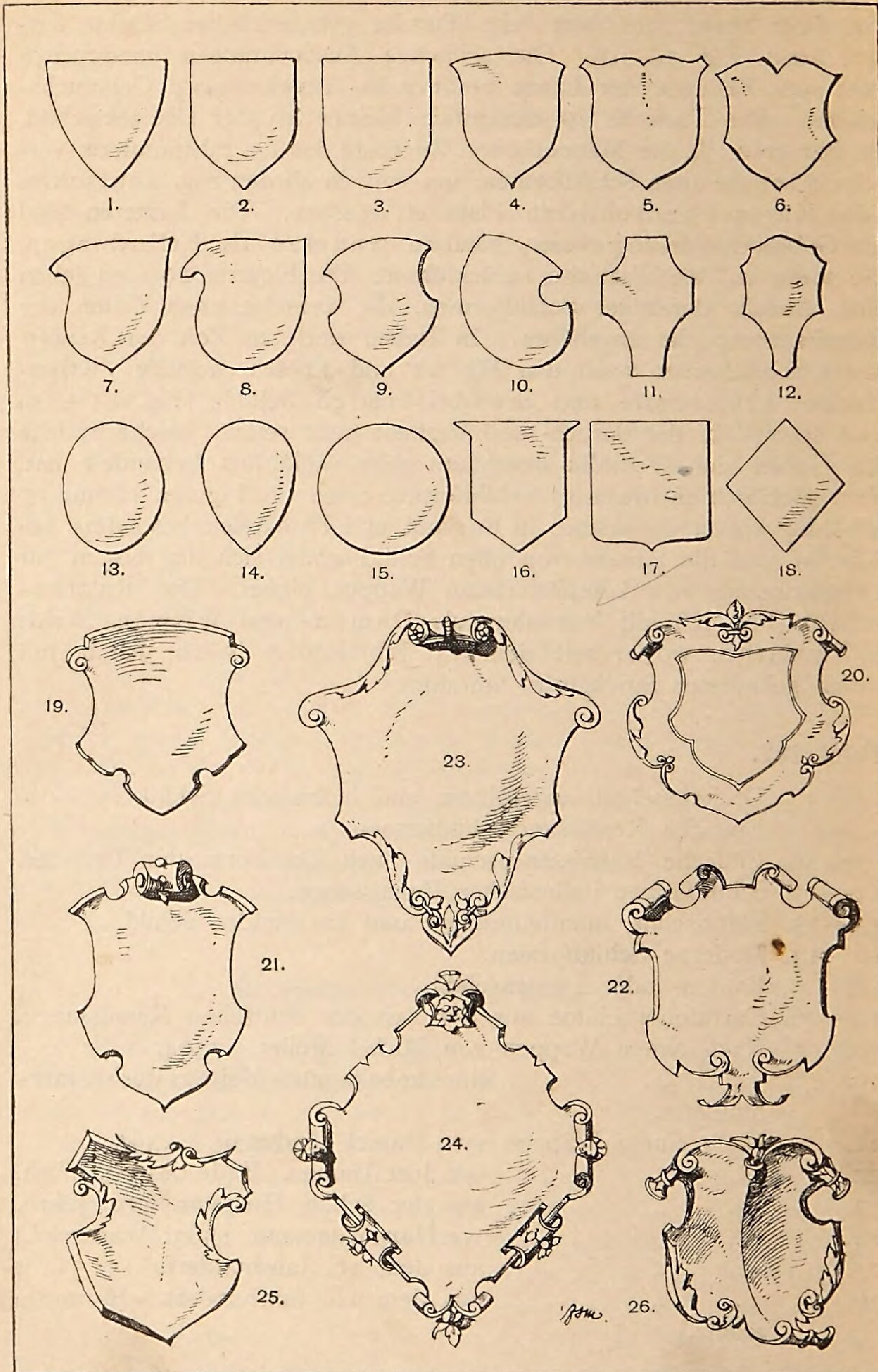
Was die Schildteilung anbelangt, so ist zunächst zu bemerken, dafs die Bezeichnungen rechts und links sich auf den Träger des Schildes beziehen; die Ausdrücke sind demnach so gemeint, als ob man hinter dem Schilde stände und denselben vor die Brust hielte; daraus ergibt sich, dafs die Bezeichnung gerade die umgekehrte ist wie im gewöhnlichen Leben. Durch die Teilung des Schildes vermittels Linien entstehen Felder oder Plätze (wenn sie quadratisch sind, auch Quartiere genannt). Unsere Darstellung teilt den Schild in 9 Quartiere. Die Bezeichnungen für die verschiedenen Schildstellen und Plätze sind der Figur unserer Tafel beigedruckt, so dafs eine weitere Auseinandersetzung hier wegfallen kann.

Auf den Schild werden häufig weitere Schilde aufgesetzt. Haupt- oder Rückschild heifst dann der gröfsere Schild, der die kleineren aufnimmt. Der kleinere auf der Herzstelle aufliegende Schild heifst Herzschild. Der Mittelschild entsteht, wenn zwischen Haupt- und Herzschild ein weiterer Schild eingeschoben wird, also 3 verschieden grofse Schilde aufeinander liegen. Herz- und Mittelschild haben hierbei die Form des Hauptschildes.

Die obere und rechte Seite des Schildes sind die vornehmeren, die bevorzugte Stelle ist das rechte Obereck. In der Beschreibung (Blasonierung) des Wappens wird diese Stelle zuerst „angesprochen“, d. h. genannt und beschrieben.

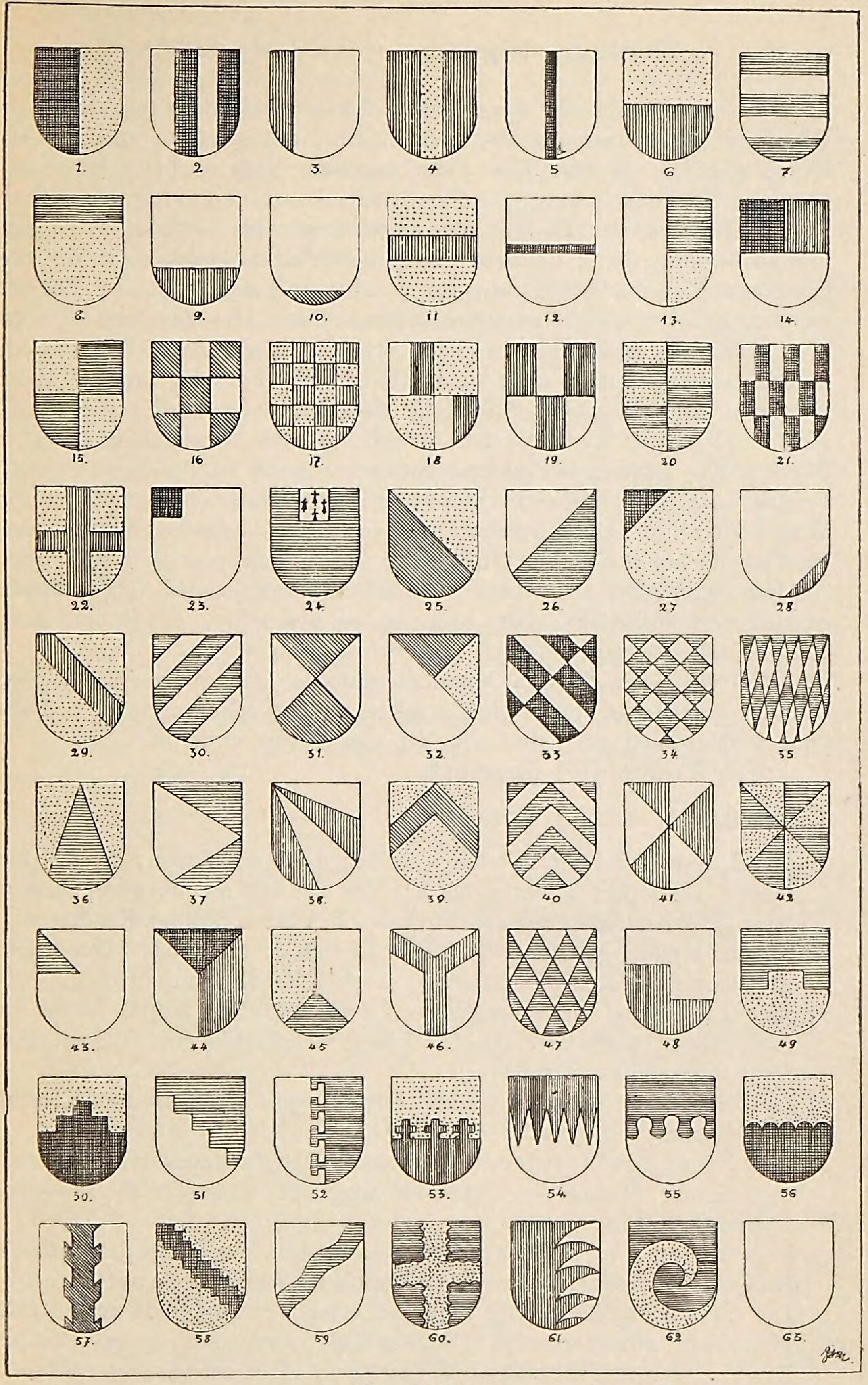
Schildformen. (Tafel 282.)

Die Form des Wappenschildes ist sehr verschieden und hauptsächlich durch die Entstehungszeit bedingt. Der älteste heraldische Schild ist der Dreiecksschild nach Fig. 1. Derselbe ist im 12., 13. und 14. Jahrhundert im Gebrauch. (Auf Reitersiegeln zeigt derselbe erst halbe, später drittel Manneshöhe; sein Verhältnis der Höhe zur Breite ist etwa 10 : 7.) Im 14. Jahrhundert erscheint neben dem Dreiecksschild der oben rechtwinklige, unten abgerundete sog. halbrunde Schild und etwas später der unten zugespitzte Schild nach Fig. 2. Diese Form wie die daraus entstandenen, dem 16. Jahrhundert angehörigen Formen der Figuren 4—6 wurden in Wirklichkeit wohl nie getragen, sondern sind rein heraldischer Art. Zu Ende des 14. Jahrhunderts tauchen die Tartschen, die Stich- oder Rennschilde



Schildformen.

26. Schräg links geteilt von Silber und Blau.
27. Ein rechtes Schräghaupt von Schwarz in Gold.
28. In Silber ein linker Schrägfufs von Rot.
29. Ein rechter Schrägbalken von Rot in Gold.
30. 5 mal schräg links geteilt von Blau und Silber.
31. Schräg geviertet von Grün und Silber.
32. Rechts geschrägt und halb gegengeschrägt von Silber, Grün und Gold.
33. Einmal schräg links, fünfmal schräg rechts geteilt von Schwarz und Silber.
34. Gerautet von Silber und Blau.
35. Geweckt von Silber und Blau. (Noch spitzer: gespindelt.)
36. In Gold eine blaue Spitze.
37. Eine linke Seitenspitze von Silber in Blau.
38. Dreimal gespitzt vom rechten Obereck von Rot und Silber.
39. In Gold ein grüner Sparren.
40. Fünfmal gesparrt von Blau und Silber.
41. Gespalten und schräg geviertet von Rot und Silber.
42. Geständert von Gold und Blau.
43. Ein blauer Ständer in Silber. (Rechter Oberständer.)
44. Deichselteilung von Schwarz, Silber und Rot.
45. Göppelteilung von Gold, Silber und Blau.
46. Ein rote Deichsel in Silber. (Schächerkreuz.)
47. Mit Spitzenreihen dreimal geteilt von Blau und Silber.
48. Mit einer rechten Stufe geteilt von Silber und Rot.
49. In Blau eine goldene Zinne.
50. In Gold eine abgetreppte Spitze von Schwarz.
51. Mit Stufen schräg rechts geteilt von Silber und Blau.
52. Mit Krücken gespalten von Silber und Blau.
53. Mit Kreuzzinnen geteilt von Gold und Rot.
54. Mit Spitzen zehnmal geteilt von Rot und Silber.
55. Mit Wolken geteilt von Blau und Silber.
56. Mit Schuppen geteilt von Gold und Schwarz.
57. In Silber ein geästeter grüner Pfahl.
58. Ein gezahnter rechter Schrägbalken von Schwarz in Gold.
59. In Silber ein linker Schrägflufs von Blau.
60. In Blau ein goldenes Kerbkreuz.
61. In Rot vier silberne Wolfszähne, vom Hintergrund kommend.
62. Im Schneckenschnitt geteilt von Blau und Gold.
63. Freischild oder Wartschild von Silber. U. s. w. u. s. w.



Heroldsbilder.

Zu den künstlichen Gegenständen, die verwendet werden, zählen zunächst: Bauwerke (Türme, Thore, Burgen, Kirchen, Brücken, Brunnen, Schiffe), Geräte (Werkzeuge, Instrumente, Waffen, Anker, Schlüssel, Banner, Kirchenfahnen), Gefäfse (Kessel, Humpen, Krüge), Kleidungsstücke (Hüte, Mützen, Gürtel, Kronen, Mäntel, Schuhe), Hausmarken und Handelszeichen, Monogramme und Kreuze aller Art. Einige Beispiele:

13. Das Rad, mit 8 über den Radkranz hinausreichenden Speichen.
14. Das Clevesche Rad (Karfunkelrad), eine in 8 Lilien endigende Rosette, 4 sich kreuzende Metallspangen nachahmend.
15. Das Malteserkreuz und Ankerkreuz (auf der Zeichnung je hälftig).
16. Das Hakenkreuz.
17. Zwei gekreuzte Schwerter.
18. Der Rautenkranz, einem Kronreifen ähnlich.
19. Die Axt und der Doppelhaken.
20. Der Hut und der Eisenhut.

Es können auch mehrere Figuren in einem Wappen kombiniert werden oder es kann die eine Figur mit einer anderen überzogen werden. Die gleiche Figur kann sich ferner mehrmals wiederholen etc. Die Beschreibung (Blasonierung) eines Wappens mit gemeinen Figuren ist nicht immer so einfach wie bei den Heroldsbildern; wo die gebräuchlichen heraldischen Ausdrücke nicht ausreichen, da wird das Wappen in gewöhnlicher Sprache beschrieben. Es mögen hier aus der Kunstsprache die häufigst vorkommenden Bezeichnungen kurz angeführt sein, insofern sich dieselben nicht von selbst erklären:

Begleitet: ein Hauptbild wird von kleineren Bildern umgeben.

Beladen oder belegt: Bilder werden auf ein anderes Bild aufgelegt.

Besäet: viele kleine Bilder belegen ein grofses, ohne bestimmte Zahl und ohne Rücksicht auf den Schildrand.

Beseitet: eine Figur hat weitere Figuren zur Seite.

Besetzt: auf den oberen Rand einer Figur wird eine andere gesetzt.

Besteckt: eine Figur wird mit einer anderen geschmückt, z. B. ein Horn mit Blättern, ein Turm mit Fahnen.

Bewehrt: ein Tier ist mit Zähnen, Krallen, Schnabel etc. bewehrt.

Gekoppelt: 2 Figuren stehen unmittelbar neben einander.

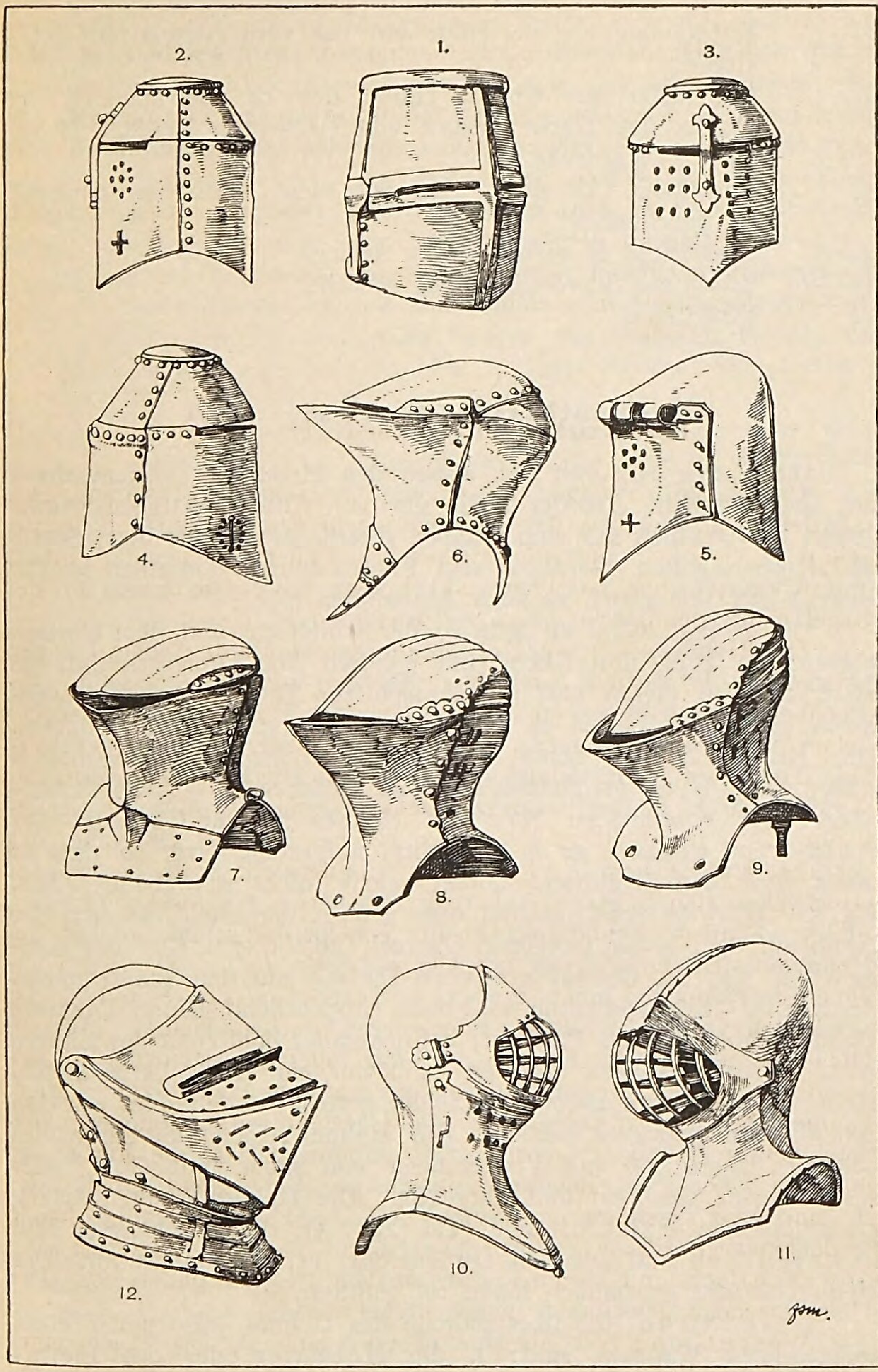
Gestückt: wechselnd mit verschiedenen Tinkturen versehen.

Gestümmelt: einzelner Teile beraubt, z. B. Tiere ohne Füfse.

Hervorbrechend: Figuren ragen nur teilweise aus dem Schildrand oder aus anderen Bildern hervor.

Schreitend: ein Tier geht, den einen Vorderfufs erhoben.

Stehend: alle Füfse berühren den Boden.



Helmformen.

Wappenbilder auf den Helm aufgemalt wurden. Später wurden bestimmte plastische Zierden auf den Helm aufgesteckt; dieselben stehen in geistigem oder bildlichem Zusammenhang mit dem Wappen. Ist das Wappenbild aus der Zahl der gemeinen Figuren, so wiederholen sich diese meist ganz oder teilweise oder ähnlich als Helmzier (vergleiche die Figuren 1—4 auf Tafel 288); enthält das Wappen ein Heroldbild, so wiederholt sich dieses auf bestimmten, als Helmzier gewählten Gegenständen. Als solche figurieren hauptsächlich:

Hörner, paarweise, mondförmig oder lyraförmig gebogen, in der späteren Zeit an den Enden mundstückartig erweitert, mit den Tinkturen oder Bildern des Wappens bemalt, mit Zweigen etc. besteckt (Fig. 4 Tafel 87 und Fig. 4 und 5 Taf. 288).

Flüge, natürliche oder künstliche Flügel, einfach oder paarweise (Flug und Doppelflug), en face oder im Profil (offen oder geschlossen), mit den Tinkturen oder Bildern des Wappens bemalt etc. (Fig. 1 und 7 Taf. 287 und Fig. 6 Taf. 288.)

Kissen und Schirmbretter, runde oder vieleckige Scheiben, mit dem Wappenbild bemalt, mit Quasten, Schellen, Pfauenfedern behängt und besteckt (Fig. 6 Taf. 287).

Hüte, spitze, mit Umschlag versehene Mützen, die Farben und Bilder des Wappens zeigend, an der Spitze mit Krönlein, Federbüschen etc. geschmückt (Fig. 5 Taf. 287).

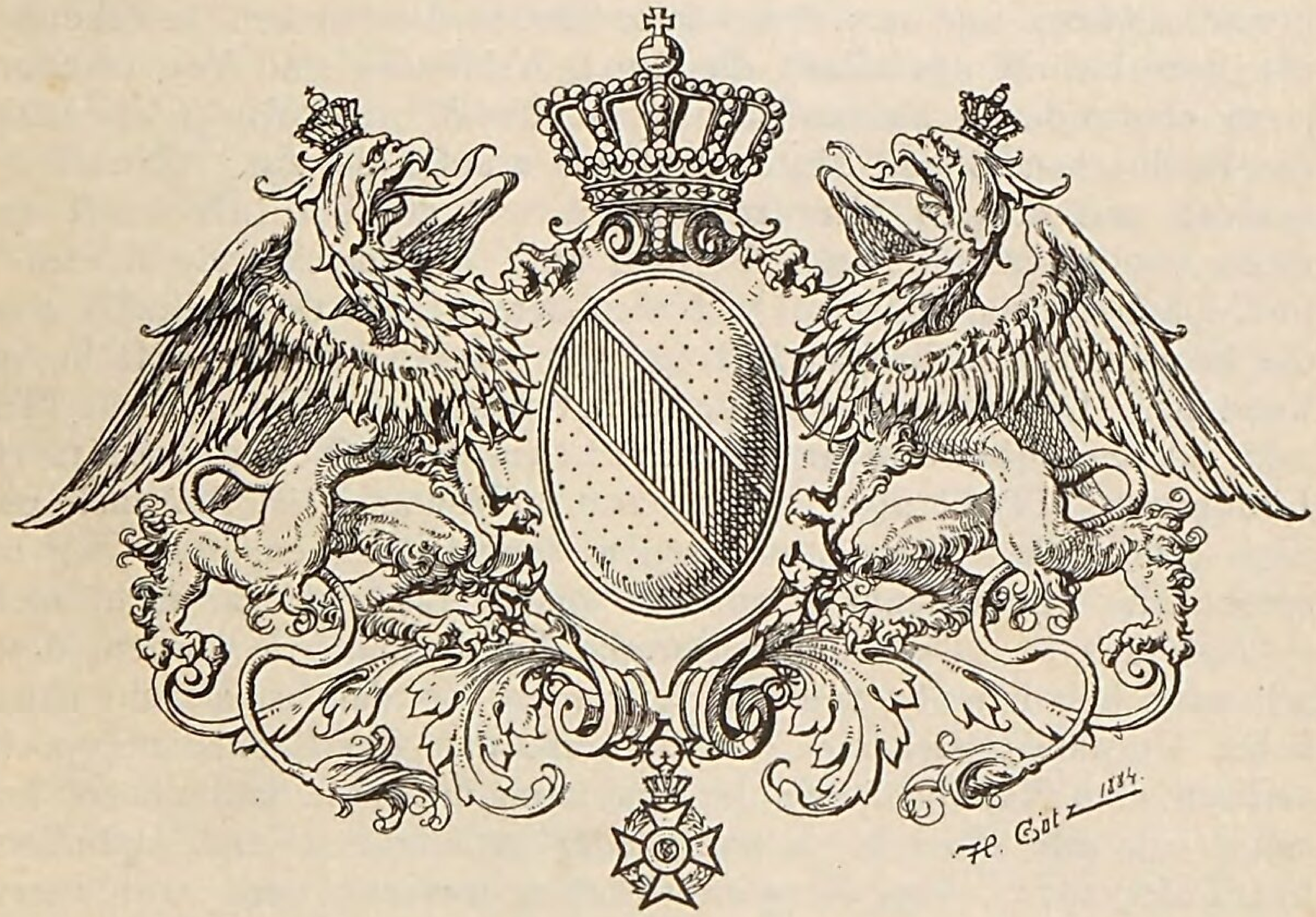
Köcher, cylindrische oder konische Hülsen, mit den Farben des Wappens bemalt, mit farbigen Federn bekrönt. (Fig. 8 Taf. 287).

Menschen, Tiere und künstliche Dinge aller Art; erstere gewöhnlich wachsend, d. h. als Halbfiguren dargestellt. Es würde zu weit führen, die verschiedenen, oft sehr sinnreichen Beziehungen zwischen Kleinod und Wappenbild schildern zu wollen; als Beispiel möge Fig. 2 Taf. 287 gelten, wo das aus gekreuzten Pfeilen und einer Kanne bestehende Wappenbild sich als Pfeil und Becher in den Händen der die Helmzier bildenden Jungfrau wiederfindet.

Die Helmdecke stellt die Verbindung zwischen Helm und Kleinod her. Als Helmdecke dienten in der ältesten Zeit Tücher und Bänder, später ausgezaddelte (mannigfach ausgeschnittene) Decken aus gesteiftem Zeug, aus Leder, Blech etc., aus welchem Material der Hauptsache nach auch die Kleinode erstellt wurden. Während der Renaissancezeit wurden die Helmdecken bandartig ausgeschnitten und in den einzelnen Streifen gleich einem Akanthusblattwerk behandelt. Zwischen Helmdecke und Kleinod werden häufig Kronen und Wulste eingeschaltet (Taf. 288. 1, 3, 6). Die Helmdecke ist meist zweifarbig, seltener ein- oder mehrfarbig. Wo das Kleinod direkt in

Tafel 290.

1. Wappen mit Engel als Schildhalter. Nach H. J. Gantinn. 1628. (Warnecke.)
2. Wappen mit Engel als Schildhalter. Italienisch. 16. Jahrhundert. (Formenschatz.)
3. Wappen mit Dame als Schildhalter. Aus dem Triumphzug Kaiser Maximilians von H. Burckmair. (Man bemerke die Wiederholung der Wappentinkturen am Kleid der Dame, am Helmkleinod und der Standarte.)
4. Wappen des Kaisers Maximilian mit Greifen als Schildhalter. Nach Hans Burckmair. (Formenschatz.)
5. Wappen mit Spruchbändern; von einem Kissen in Applikaturstickerei aus dem Jahre 1529.
6. Wappenzusammenstellung im Rahmen eines Vierpasses. Dürers Schule. (Formenschatz.)
7. Modernes Wappenzelt.
8. Künstlerwappen, gezeichnet von L. Lesker (Malerjournal). Wegen eines Schimpfes, den die Herren von Rappoltstein — 3 blaue Schildchen im silbernen Feld — den beim Strafsburger Münsterbau beschäftigten Malern angethan, soll Kaiser Siegismund den Malern, die Junker von Prag genannt, die Führung des nämlichen Wappens zugestanden haben. (Martin Crusii, schwäbische Chronik.)



allmählich zurück, dagegen verschmähten die ersten Künstler der Renaissance, wie Holbein u. a., es nicht, den Typographen die Zeichnungen zu Initialen und anderem Schriftwerk zu erstellen, wie zahllose alte Bücher erweisen. Da die Einführung des Christentums in Deutschland durch die Iren erfolgte, so zeigen sich die nordischen Einflüsse auch im Schriftwesen. Während die Schriftverzierungen bis zum 10. Jahrhundert fast ausschliefslich den Charakter des Flechtwerks und der phantastisch verschlungenen Tiergestalten zeigen, beginnt von da ab eine kräftige Pflanzenornamentik sich zu entwickeln, die in der späteren Gotik schliefslich in ein endloses Schnörkelwerk bizarrer Linien ausartet. Die Renaissance behandelt das Initial mit Vorliebe in quadratischem Rahmen und es gehören diese Bildungen zum Schönsten, was die Schriftverzierung überhaupt aufzuweisen hat. Die verschnörkelten und überkünstelten Verzierungen, die späterhin und hauptsächlich im 17. und 18. Jahrhundert in der Typographie sich breit machen (Fig. 2, 3 und 5 auf Taf. 294), entstammen den Schreibkünstlern dieser Periode oder sind Übertragungen ihrer Leistungen auf den Buchdruck. Unsere moderne Zeit zehrt, wie auf so vielen anderen Gebieten, an alten Vorbildern der verschiedensten Zeiten; mit Recht, wenn sie auf Gediegenes, mit Ungeschick, wenn sie auf Verwerfliches zurückgreift. Über jene Sünden im modernen Schriftwesen, die darin gipfeln, dafs perspektivische Letternreihen, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen und Lagen Häuser und Büchertitel verunstalten, hängt man am besten den Deckmantel schweigender Nachsicht. Gegen diese Stilsünden sind jene süfslichen, aus Rosen- und Vergifsmeinnichtguirlanden gebildeten Schriftzüge der Schäferzeit immerhin noch anerkennenswerte Leistungen.

Über die zahlreichen technischen Bezeichnungen der jetztzeitigen Gebrauchsschriften läfst sich nur sagen, dafs eine grofse Willkürlichkeit und Konfusion in der Anwendung derselben herrscht, so dafs von einer Aufzählung derselben am besten ganz abgesehen wird. Wer sich darüber informieren will, greift am besten zum Musterbuch einer tüchtigen Schriftgiefserei.

Man hat frühzeitig schon versucht, gewisse Alphabete nach einem bestimmten System zu konstruieren, dieselbe in Netze einzuzeichnen Höhen- und Breitenverhältnisse des ganzen Buchstabens, sowie die Mafse seiner Einzelteile u. s. w. festzustellen; so hat sich unter anderen auch Dürer mit dieser Aufgabe befafst. Der Raum hat es nicht erlaubt, diese Konstruktionen beizugeben; auf Taf. 300 sind gewissermafsen nur als Proben einige Konstruktionen verschiedener Schriftarten angedeutet.

Die Bezeichnung der Zahlen durch Ziffern datiert aus dem Ende des Mittelalters. Die Ziffern sind eine arabische Erfindung, wonach sie auch benannt werden. Taf. 300 zeigt 2 Zusammenstellungen von Ziffern aus älterer Zeit, welche zum Teil von den jetzt gebräuch-

Gotische Uncialschrift. (Tafel 292—293.)

Tafel 292.

1. Alphabet aus dem Jahre 1349. Margaretenkirche in Lynn-Regis. England. (Shaw.)
2—5. Initialen aus dem Jahr 1480. Rouen.
6—7. Buchstaben vom Chorgestühl in der St. Georgen-Kapelle zu Windsor. Ende des 15. Jahrhunderts. (Shaw.)
8. Gotisches Initial.
9. Gotisches Initial aus dem Jahr 1494.
10—17. Initialen aus dem Jahr 1480. Pontificale Johann II., Erzbischofs von Trier. (Shaw.)

Tafel 293.

1. Alphabet aus dem 14. Jahrhundert. John Weale.
2—3. Initialen aus dem 15. Jahrhundert. (Hrachowina.)
4—7. Initialen aus dem 14. Jahrhundert. 1330.
8—9. Initialen aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. (Formenschatz.)

Gotische Fraktur etc. (Tafel 294—295.)

Tafel 294.

1. Gotisches Alphabet in Frakturschrift. Vom Grabmal Richard II in der Westminster-Abtei. Um das Jahr 1409. (Shaw.)
2—4. Initialen aus dem 16. Jahrhundert. Museum Plantin; Antwerpen. (Ysendyck.)
5—8. Initialen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. (Raguenet.)
9. Modernes Initial. Dir. Götz, Karlsruhe.

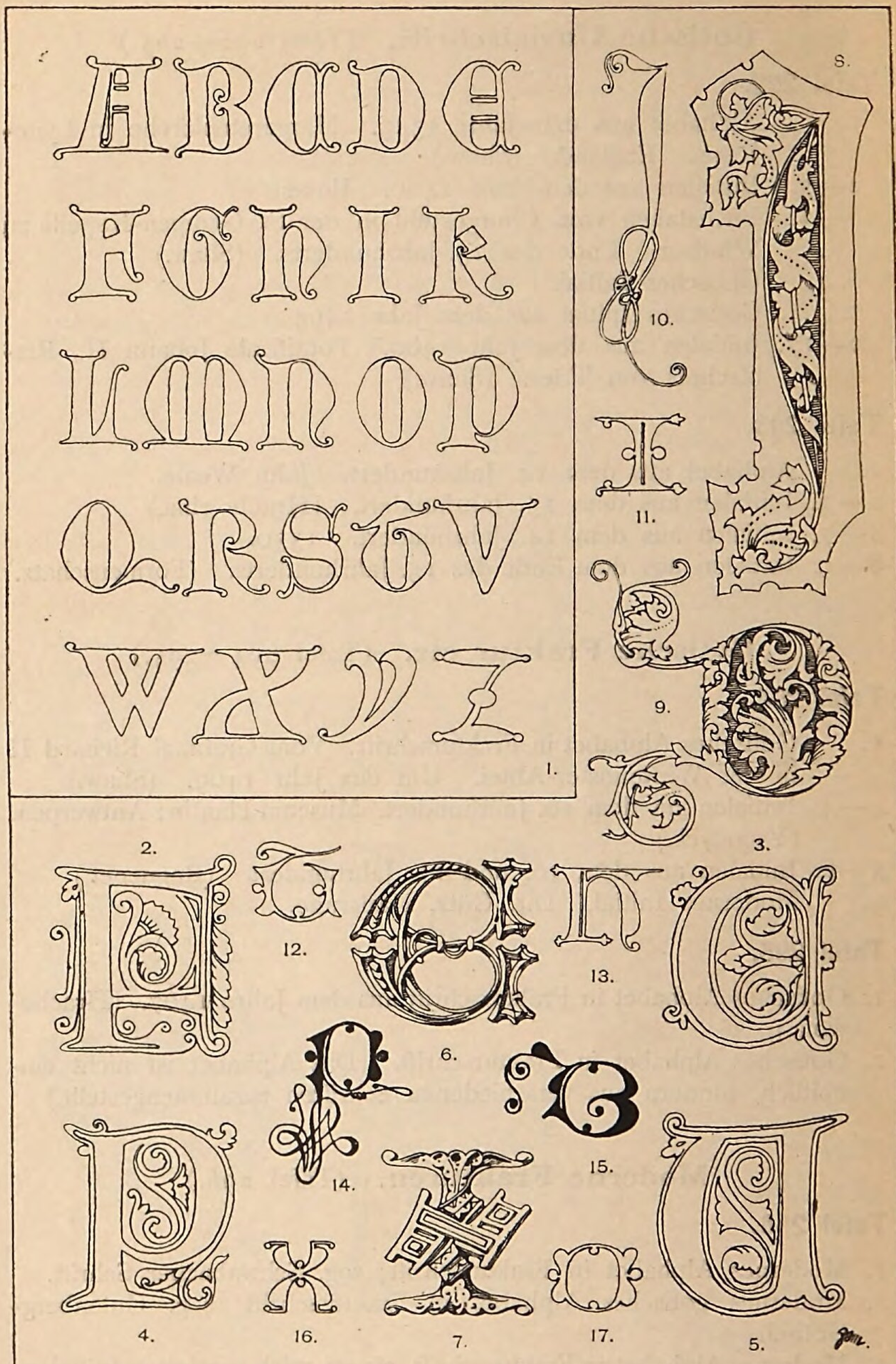
Tafel 295.

1. Gotisches Alphabet in Frakturschrift aus dem Jahre 1467. (Hrachowina.)
2. Gotisches Alphabet in Frakturschrift. (Das Alphabet ist nicht einheitlich, sondern aus verschiedenen Schriften zusammengestellt.)

Moderne Frakturen. (Tafel 296.)

Tafel 296.

1. Modernes Alphabet in Frakturschrift; sog. Schwabacher Schrift.
2. Modernes gotisches Alphabet in Frakturschrift; sog. Gutenberg-Gotisch.
3. Modernes Alphabet in Frakturschrift, einem reich verzierten Initialenalphabet von Fr. Thiersch entnommen. (Malerjournal.)
4. Bandornament als typographisches Schlufsstück.



Gotische Uncialschrift.

Lateinische Renaissanceschrift. (Tafel 297.)

Tafel 297.

1. Renaissancealphabet in lateinischer Schrift aus dem Jahre 1547. Nach dem Schriftenbuch des Johann von Yciar aus Durango in Biscaya.
2. Renaissancealphabet in kleiner lateinischer Schrift nach dem Schriftenbuch von Wolfgang Fugger, Nürnberg 1553. (Hrachowina.)
3. Renaissanceinitial aus dem Jahre 1531.
4. Initial aus der Zeit ums Jahr 1500. Venetianische Renaissance. (Formenschatz.)
5. Initial aus dem Jahre 1534. Nach Lukas Kranach d. ä. (Formenschatz.)
6. Initial aus einem reichverzierten Renaissancealphabet, „Gedruckt Zu Augspurg Durch Jost De Necker". (Wessely.)
7. Initial. Italienische Renaissance. (Formenschatz.)
8. Initial aus dem 17. Jahrh. Elzevirsche Offizin. (Ysendyck.)
9. Initial aus dem 17. Jahrhundert. Schriftenbuch von Paul Fürst in Nürnberg. (L'art pour tous.)
10. Initial aus der Barockzeit. Französisch. (Hrachowina.)
11. Modernes Initial von P. Koch.
12. Modernes Initial von Dir. C. Hammer.

Lateinische Initialen. (Tafel 298.)

Tafel 298.

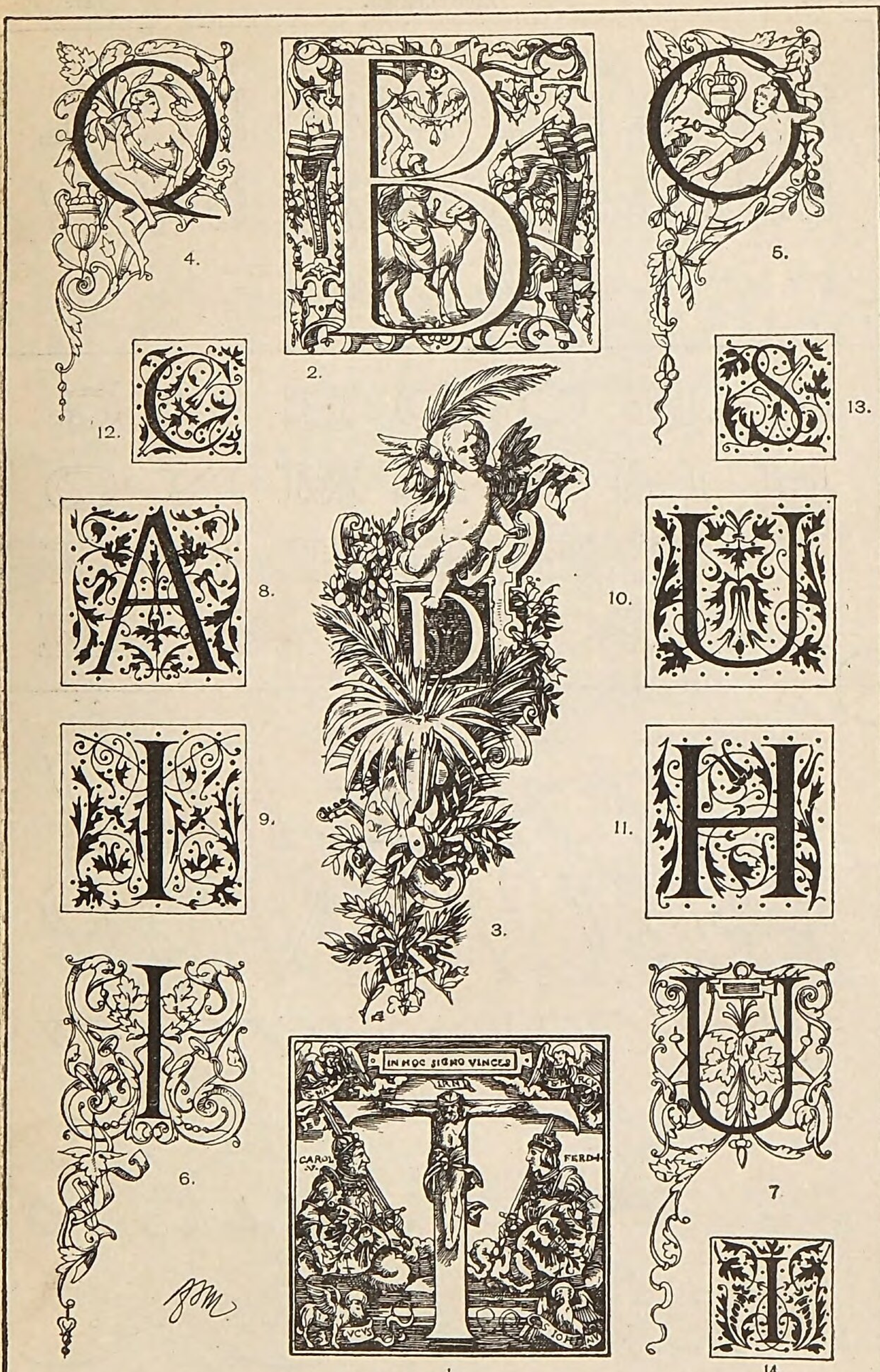
1. Renaissanceinitial aus dem Jahr 1537. (Hrachowina.)
2. Renaissanceinitial aus dem 17. Jahrhundert. Plantinische Offizin in Antwerpen. (Ysendyck.)
3. Modernes Initial aus dem Prospekt einer französischen Buchhandlung.

4—13. Moderne Initialen aus einem Werke der Morel'schen Buchhandlung in Paris.

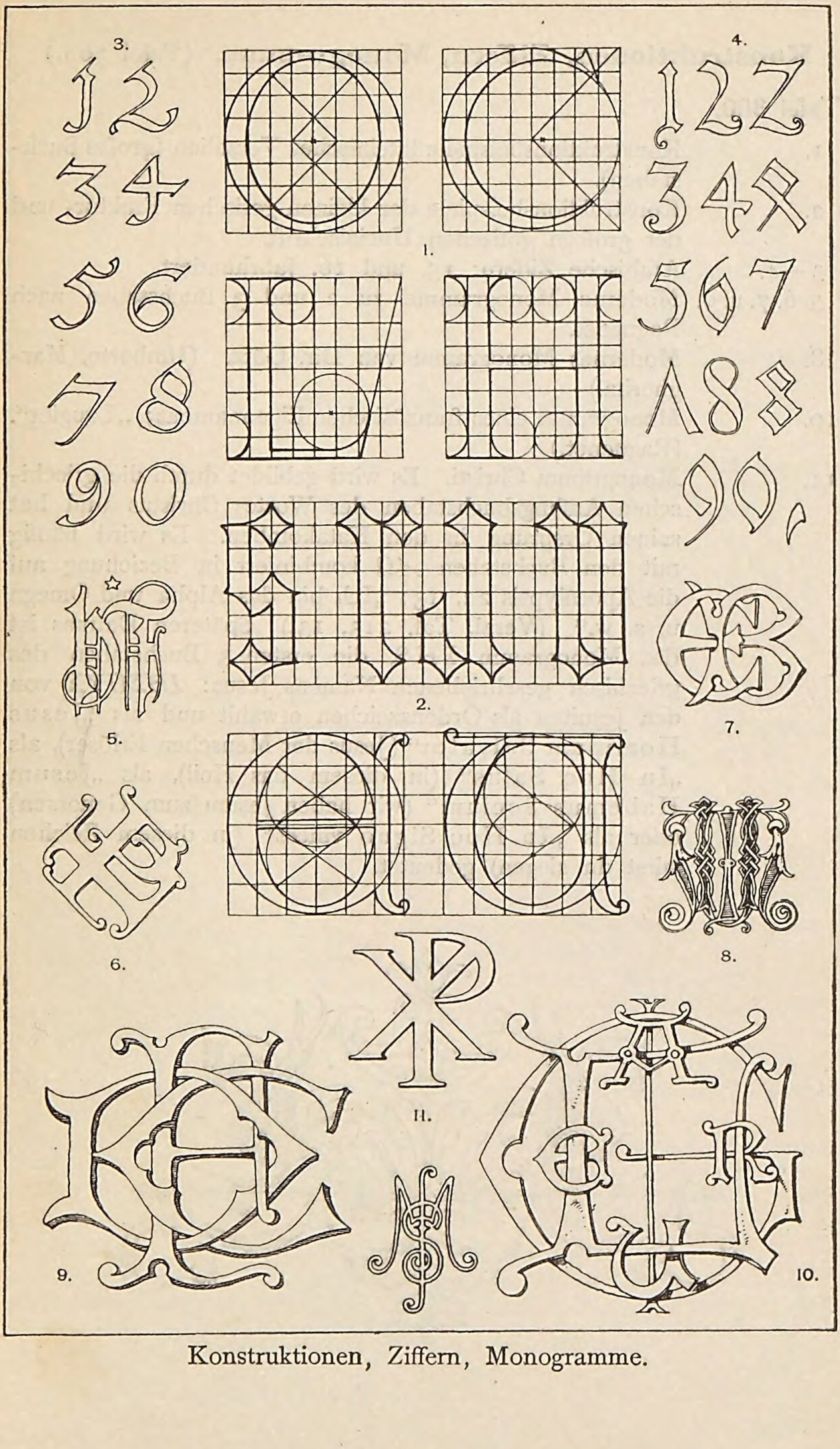
Verschiedene lateinische Schriften. (Tafel 299.)

Tafel 299.

1. Modernes Alphabet in sog. Blockschrift oder Grotesk.
2. Modernes Alphabet; „breitlaufend-ionisch".
3. Renaissancekursivschrift nach Gottlieb Münch, Ordnung der Schrift 1744.
4. Kleine Renaissancekursivschrift nach Michael Bauernfeind, Nürnberg 1737. (Hrachowina.)



Lateinische Initialen.



Konstruktionen, Ziffern, Monogramme.

Erklärung

der im Handbuch der Ornamentik vorkommenden technischen und fremdsprachlichen Ausdrücke.

Ábakus, Abdeckplatte des Kapitäls.

Abgepafst, für sich ein Muster bildend, im Muster begrenzt, nicht beliebig abgeschnitten.

Abgesetzt, zurücktretend, zurückspringend, nicht in gleicher Dicke weitergehend.

Ablauf, Übergang vermittelst einer Viertelkehle, z. B. vom Säulenschaft zum Fufs oder zum Kapitäl.

Abwickeln, die Fläche eines runden Körpers in die Ebene verstrecken.

Adlerpult, Pult, dessen Auflagfläche durch die Rückseite eines Adlers gebildet wird.

Äskulapstab, Stab, mit einer Schlange umwunden, Abzeichen des Äskulap (lat.) oder Asklepios (griech.), des Gottes der Heilkunde.

Ätzen, der Prozefs, mit welchem die nicht abgedeckten (durch einen Firnis oder Lack geschützten) Stellen von Metall, Glas etc. durch Säuren vertieft oder rauh gemacht werden.

Agonothét, Kampfrichter, Preisrichter bei Wettkämpfen.

Agraffe, Spange, ornamentales Verbindungsstück in der Architektur.

à jour, allseitig sichtbar, freiliegend.

Akrotérie, Akroterion, Stirnziegel, Giebelblume.

Alabaster, gestreifter, durchscheinender, schwefelsaurer Kalkstein.

Alabástron, antikes, fufsloses Salbgefäfs aus Alabaster oder Glas.

à la grecque, auf griechich, Bezeichnung für den Mäander und andere speziell griechische Ornamente.

Allegorie, sinnbildliche Darstellung abstrakter Begriffe, z. B. der Tugenden und Laster.

Amazónen, eigentlich Brustlose, Heldenweiber, Mannweiber.

Amethyst, Bezeichnung für den violetten Korund (Edelstein) und den violetten Quarz (Halbedelstein); sollte im Altertum gegen Trunkenheit schützen.

Ámphora, zweihenkeliges, antikes Gefäfs, Weinkrug.

Amphoreus, kleine Amphora.

Ampúlla, kleines, flaschenförmiges antikes Gefäfs.

Amulett, Halsanhänger zur Abwehr gegen Gefahren.

Andreaskreuz, Schrägkreuz, durch 2 gleichlange, schräge Balken gebildet ×.

Angster, altdeutsches Trinkgefäfs.

Anker, Wandanker, eiserne Befestigung.

Ante, Wandpfeiler.

Antík, Stilbezeichnung für die historische Zeit bis zu Ende des römischen Kaiserreichs, speziell für die griechische und römische Kunstbethätigung.

Antíqua, lateinische Druckschrift.

Applikatúr, aufgelegte Ornamentik, z. B. in der Stickerei aufgenähte Tuchstücke.

Apsis, Chornische.

durchsichtiger Glasur oder mit undurchsichtiger Glasur überzogen.

Falz, abgesetzte Vertiefung bei Holzverbindungen.

Fascien, Rutenbündel, Stabbündel, in Rom den Königen und Konsuln von den Liktoren vorangetragen. Häufig in Trophäen.

Fassade, Façade, Vorderansicht, Front eines Gebäudes.

Fauna, die Tierwelt.

Fauteuil, Armsessel.

Feder, schmaler Holzstreif, der bei Holzverbindungen in die Nute eingreift.

Festons, Blumen- und Fruchtgehänge.

Feuerhund, Feuerbock, Kaminständer.

Fialen, gotische Türmchen.

Fíbula, antike Gewandnadel.

Filigranarbeit, Metallarbeit aus Drähten und Körnern etc. hergestellt.

Fischblase, flammenförmiger Zwischenraum im gotischen Mafswerk.

Flabellum, Wedelfächer.

Flächeln, Metallarbeiten mit Zickzacklinien verzieren ~~~~~.

Fliesen, Thonplatten zum Wand- und Bodenbelag.

Flora, Pflanzenwelt, Sammelbegriff für den pflanzlichen Organismus.

Flug, in der Heraldik ein Flügel.

Folie, Metallunterlage z. B. am Spiegelglas, unter gefafsten Steinen.

Fond, Grund, Mittelstück.

formal, auf die Form Bezug habend.

ormalismus, Formgebung, Gestaltung.

fortlaufend, sich gleichmäfsig wiederholend, unbegrenzt.

Fraktur, gebrochene Druckschrift, die im 15. Jahrh. als Druckschrift eingeführte Mönchsschrift.

Francica, Fleur de lis, Lilie, vielgebrauchtes 3blätteriges Ornament.

Frontispice, Vorderseite, Hauptseite, Giebel, Giebelfeld, Titelblatt.

fournieren, furnieren, mit dünnen Holzplatten überziehen.

Galvanoplastik, das Verfahren, auf galvanischem Wege Gegenstände mit metallischem Überzug zu versehen oder in Metall abzuformen. Im Jahr 1837 von Jacobi in Dorpat und Spencer in Liverpool gleichzeitig entdeckt.

gebuckelt, mit Buckeln, mit hervortretenden Rundungen geziert.

Gehrung, das Zusammenstofsen zweier Profile im Winkel.

gekuppelt, in mehreren Exemplaren vereinigt, z. B. von Fenstern, Gefäfsen etc.

Gemmen, geschnittene, resp. geschliffene Steine, Muscheln etc. mit bildlichen Darstellungen in Relief (Cameen), oder vertieft (Intaglien).

gemustert, mit einem endlosen Muster versehen, z. B. von Stoffen.

gestümmelt, gewisser Teile beraubt, z. B. von heraldischen Tieren.

gestelzt, überhöht, z. B. von Halbkreisbogen.

gestürzt, auf den Kopf gestellt, umgekehrt.

geviertet, in 4 gleiche Teile geteilt, quadriert.

gewirkt, gewebt.

Gimpen, Bänder, Schnüre oder Fransen, hauptsächlich für Polstermöbel und ähnl. benutzt.

Girandolen, mehrarmige Leuchter.

Gladiátor, römischer Fechter.

Glas, durch Schmelzen von Kieselsäure, Kali oder Natron und Kalk erzeugt, durch Metalloxyde gefärbt etc. Die Erfindung wird den Phönikern zugeschrieben.

Glasätzung, durch Fluor- oder Flufssäure hervorgerufen. Die Abdeckung kann durch Wachs und Mastix geschehen. Neuerdings erreicht man dieselben Zwecke durch das Sandblasverfahren mit Abdeckschablonen aus Gummi elasticum.

Glasflüsse, durch Metalloxyde gefärbtes Glas.

Glasur, glasiger Überzug der Gefäfse; man unterscheidet Erdglasur, Bleiglasur, Zinnglasur, Salzglasur etc. je nach der Zusammensetzung der aufzuschmelzenden Stoffe.

Glorie, Strahlenkrone, Heiligenschein.

Gobelins, Bilderteppiche; der Name führt auf Gilles Gobelin, einen Franzosen des 15. Jahrhunderts, zurück. Die Weberei erfolgt vermittelst kleiner Spulen aus freier Hand.

Goldener Schnitt, ein Verhältnis zweier Längen, wobei sich die kleinere (der Minor) zur gröfseren (dem Major) verhält, wie dieser letztere zur Summe. a : b = b : (a + b).

Gorgonenmaske, Medusenhaupt.

Gotischer Stil, Spitzbogenstil, im 13. Jahrh. von Frankreich ausgehend, bis in das 16. Jahrh. in Übung.

Graeko-italisch, unter griechischem Einflufs auf italischem Boden entstanden.

Granatapfel, Ornamentmotiv in der Textilkunst, vom Orient in das Abendland gekommen, die Frucht des Granatbaumes stilisierend, hauptsächlich für kirchliche Stoffe.

granuliert, gekrönt.

graphisch, auf Schrift Bezug habend; zeichnerisch.

Grat, scharfe Kante, Rippe.

gravieren, mit dem Stichel eingraben.

Griechisches Kreuz, gewöhnliches Kreuz mit gleichlangen Armen +.

Grisaille, grau in grau.

Grotesken oder Grottesken, phantastisches Ornament aus Pflanzenranken, Menschen- und Tiergestalten gebildet, von den Römern verwendet, von der Renaissance wieder aufgenommen.

Gueridon, Ständer, säulenartiger Tisch.

Guilloche, Ornament aus sich schneidenden Kreisen, von dem Franzosen Guillot erfunden, mit der Maschine hergestellt.

Guipure, eine Art Spitzen, deren Teile mit dem Faden umwunden werden.

Guirlande, Gehänge, Blumengehänge.

Haarrisse, feine Sprünge, z. B. an Thonwaren.

Halskleinod, medaillonartiges Anhängsel an heraldischen Helmen.

Harpyien, weibliche Gestalten mit Flügeln und Vogelkrallen.

Hausmarken, Kreuz- oder runenartige Zeichen, den Waren- und Handelszeichen ähnlich, häufig heraldisch benutzt.

Helmkleinod, der Helmschmuck in der Heraldik, nicht zu verwechseln mit dem Halskleinod.

Heraldik, Wappenkunde.

Hermelin, das weifse Fell des sibirischen Wiesels, auf welches die schwarzen Schwänzchen aufgenäht werden; heraldisch viel verwendet.

Hermen, pilasterartige Stützen, die sich nach unten verjüngen.

Hieroglyphen, heilige Inschriften, Bilderschrift der Ägypter.

Hochrenaissance, Blütezeit der Renaissance, Gegensatz von Frührenaissance.

Hohlkehle, rinnenartige Vertiefung, rinnenartiges Profil.

Huilier, Ölgefäfs. Ständer mit Essig- und Ölgefäfs.

Hyacinth, goldbrauner Edelstein, edler Zirkon.

Hydria, antikes Wassergefäfs mit 3 Henkeln.

Jardinière, eigentlich Gärtnerin, Blumenschale, Blumenkasten.

Jaspis, Halbedelstein, Quarzart.

Jesuitenstil, Barockstil.

Imitation, Nachbildung, Nachahmung.

Imprägniert, getränkt, gebeizt.

Im Profil, von der Seite gesehen.

Inca, Herrscher im altamerikanischen Peru.

Incarnatrot, granatrot, hochrot.

Incrustation, Verkleidung, Mosaik, Einlage.

Incunabeln, Wiegendrucke, Erstlingsdrucke, von der Erfindung des Letterndruckes bis um 1530.

Inful, die Bischofsmütze.

Initial, Anfangsbuchstabe.

Insignien, Abzeichen, Würdezeichen.

Intaglien, geschnittene Steine mit vertiefter Darstellung.

Intarsia, eingelegte Arbeit aus verschiedenfarbigen Hölzern.

Irisiert, regenbogenfarbig schimmernd, beim Glas durch das Alter, durch Abblätterung erzeugt.

Kálathos, kelchartiges griechisches Gefäfs.

Kameen, geschnittene Steine mit erhabener Darstellung.

Kämpfer, Zwischengesims, z. B. an Thüren die Trennung zwischen Oberlicht und Thürflügel.

Kanapee, vom griechischen Konopeion. Polsterbank.

Kanephoren, Korbträgerinnen, Unterart der Karyatiden.

Kannelierung, Riefelung, rinnenartige Furchung.

Kántharos, griechisches Trinkgefäfs mit 2 Henkeln.

Kaolin, Porzellanerde.

Karchésion, griechisches Trinkgefäfs mit 2 Henkeln.

Karnies, Karniefs, vom griechischen Koronis, s förmig geschweiftes Profil.

Karyatide, weibliche tragende Figur.

Kassette, kleine Truhe; Deckenfeld.

Kathedrale, Bischofskirche.

Kathedralglas, Glas mit rauher Oberfläche, für farbige Fenster.

Kentaur, Zusammensetzung des menschlichen Oberkörpers mit der Gestalt des Pferdes.

Keltischer Stil, Stil der nordischen Völker (Skandinavien, Irland) vor und während des Mittelalters.

Keramik, die Töpferkunst, die Gefäfsbildnerei.

Kerbschnitt, einfache Holzschnitzart mit geometrischen Ornamenten.

Kleinkunst; die Kunst im Handwerk.

Klismos, griechischer Frauenstuhl.

Knauf, der krönende Knopf oder Zapfen.

Kopfleiste, die Zierleiste am oberen Ende einer Seite.

Korallen, kalkige Gehäuse von Meertieren, als Schmuck verwendet.

Koran, heiliges Buch der Mohammedaner.

Korbbogen, aus Kreisbogen bestehende Näherungskonstruktion der Ellipse.

Kothon, antike Feldflasche.

Kotyle, antikes Trinkgefäfs mit 2 Henkeln.

Krabben, blattartige Auswüchse im gotischen Stil.

krakeliert, mit gleichmäfsig verteilten Haarrissen versehen.

Krater, antikes Milch- und Prunkgefäfs.

Krautstrunk, altdeutsches Trinkgefäfs.

Kutrolf, altdeutsches Trinkgefäfs.

Kylix, antike Trinkschale, mit 2 Henkeln.

Kymátion, Blattwelle, Karnies.

Lackarbeiten, japanische und chinesische Gefäfse und Geräte aus Holz, Papiermaché u. s. w., mit Lack (aus dem Saft der Rhus vernicifera bereitet) überzogen. Das Auftragen des Lacks geschieht in öfterer Wiederholung in staubfreier feuchter Luft bei langsamem Trocknen.

Lambrequins, (lambrequin, die heraldische Helmdecke), ausgeschnittene, mit Quasten und Fransen versehene Behangteile, Vorhänge.

Lambris, Wandverkleidung mit Holzgetäfel, Brüstungsgetäfel.

Lampadarium, antiker Lampenständer, Kandelaber.

Lapidarschrift, Steinschrift, grofse breite Schrift.

Lapis lazuli, Lasurstein, dunkelblauer Halbedelstein mit goldschimmernden Punkten und Streifen.

lasieren, mit Lasur versehen, mit durchsichtiger Farbe bemalen

Lateinisches Kreuz, gewöhnliches Kreuz mit verlängertem Unterarm †.

Laterne, in der Architektur ein durchbrochenes Türmchen.

Laufend, fortlaufend, sich wiederholend, unbegrenzt.

Lava, die geschmolzene aus dem Erdinnern durch die Vulkane austretende Masse, in der Kleinkunst zu Schmucksachen verwendet.

Legende, kirchliche Sage, Heiligenbeschreibung.

Legierung, Mischmetall, Mischung verschiedener Metalle.

Panneau, Paneel, Füllung, Tafel.

Pántheon, der allen Göttern geweihte Tempel, antikes Bauwerk in Rom.

Pántograph, Storchschnabel, Instrument zum Verkleinern und Vergröfsern von Zeichnungen.

Papiermaché, Papierzeug, zermalmtes Papier.

Papyrus, Wasserpflanze, Cyperus Papyrus, Schreibmaterial der Alten.

Paramente, kirchl. Geräte, Stoffe etc.

Parischer Marmor, gelblich-rötlicher Marmor von der Insel Paros.

Parkett, Fufsbodentäfelung.

Pafs, Bogen im gotischen Mafswerk.

Passamenterie, Posamenterie, Tressenarbeit.

Pafsglas, in Zonen geteiltes altdeutsches Trinkgefäfs.

Paste, teigartige Masse.

Pastellmalerei, Malerei mit farbigen Stiften.

Pátera, Patére, flache Schale, gestielte Schale.

Paternoster, Vaterunser, Betschnur.

Pátina, flache Schale, Teller; Edelrost, der durch die Zeit oder künstlich erreichte Oxydüberzug auf Bronzen etc.

Patrone, ausgeschnittene Form, Schablone.

Pavillon, Zelt, luftiger Bau.

Pectorale, Brustschmuck.

Pegasus, geflügeltes Rofs, Musenrofs.

Pelikan, Vogel, der mit dem eigenen Herzblut seine Jungen nährt, Symbol des Opfertodes Christi.

Pendeloque, Anhänger.

Pentagramm, Pentalpha, Drudenfufs, Sternfünfeck.

Pentelischer Marmor, weifser Marmor vom Pentelikon in Attika.

Pergament, zum Schreiben dienende, nicht gegerbte Tierhaut.

Perlen, Absonderungen in den Schalen der Perlmuschel, durch krankhaften Zustand oder Einstreuen von Sandkörnern etc. hervorgerufen, als Schmuck benutzt; rundliche Körper von Perlenform.

Perlmutter, die silberglänzende, irisierende Perlmuschelschale.

Personifikation, körperliche Darstellung, Verkörperung, Darstellung eines abstrakten Begriffs durch eine Person.

Pfeifen, kurze Kanneluren oder Rinnen.

Pfette, horizontales Holzstück über den Pfosten.

Phiole, antikes Fläschchen.

Phrygische Mütze, kegelförmige, nach vorn umgebogene Mütze.

Pigment, Farbstoff.

Pilaster, Wandpfeiler.

Pinakothek, Gemäldesammlung.

Pinienzapfen, Krönungsornament in Form der Frucht der Fichte etc.

pittoresk, malerisch.

plastisch, bildnerisch, körperlich, hervortretend.

Plastik, Bildhauerei.

Plattform, ebener Abschlufs eines Gebäudes.

Plattstich, Federstich, Stickerei ohne Netzgrund.

Plinthe, Sockel, Fufs, Sockelplatte der Basis.

Plüsch, samtartiger Stoff mit längeren Haaren.

Point, Punto, Stich.

Points, mit der Nadel hergestellte Spitzen.

Pons, Ponte, Brücke.

Politur, Glanz, Glätte, Schellackfirnis.

polychrom, vielfarbig.

Polygon, Vieleck.

Porzellan, die aus Kaolin oder Porzellanerde mit Zusatz von Feldspat, Quarz, Gips, Kreide etc. hergestellte und im Feuer gebrannte Masse, zu Gefäfsen etc. benutzt.

Portechaise, Tragsessel.

Pórtikus, Säulenhalle, Vorhalle, Thor.

Portor, schwarzer, gelbgeaderter Marmor.

prähistorisch, vorgeschichtlich.

primitive Kunst, Anfangskunst, Kunst der unentwickelten Völker.

Prochus, Prochoe, antike Krugformen

Profil, Leiste, Zierglied, Zierstab.

Propyläen, Vorhalle.

Prospekt, Ansicht, Aufrifs, Bücheranzeige.

Pseudo-, Vorsilbe für den Begriff ähnlich, sozusagen.

Psykter, antikes Gefäfs, Weinkühlgefäfs, dem Krater ähnlich.

Puff, Polstertaburett, runder Polstersitz ohne Lehne.

Punto, italienische Bezeichnung für Spitzen.

Punzen, stählerne Werkzeuge zum Treiben in Metall.

Putten, Kinderfiguren.

Quadrant, Viertel, rechter Winkel.

Quadrateisen, Kanteisen mit quadratischem Querschnitt.

Quadrelle, Streitkolben quirlartig mit Schneiden besetzt.

Quadriga, Viergespann.

Quartier, Platz, Feld im heraldischen Schild.

Quaste, Schnurbüschel, Troddel.

Quirl, ringförmige Zusammenstellung.

Quincunxstellung, abwechselnde Stellung, Stellung im Verband. ⁙

radial, strahlenförmig, halbmesserartig, von der Mitte ausgehend.

Rapport, Wiederholung des Musters, z. B. in der Tapete.

Rauchtopas, Bergkristall mit bräunlicher oder schwärzlicher Färbung.

Raute, verschobenes Quadrat, übereck stehendes Quadrat; dann ein dreiteiliges Blatt in der Ornamentik ☘.

Redendes Wappen, Wappen, dessen Figur Bezug nimmt auf den Namen des Trägers.

reduzieren, verkleinern, verjüngen.

Reflex, Widerschein, Rückstrahlung.

regulär, regelmäfsig.

Relief, plastisches Hervortreten, erhabener Arbeit.

Reliquiarium, Reliquienbehälter, Behälter für Gebeine, Haare von Heiligen etc.

Renaissance, eigentlich Wiedergeburt, die Wiederaufnahme der antiken Kunst- und Kulturanschauung; Stilzeit vom Ende des Mittelalters bis Ende des 17. Jahrh., von der Gotik bis zum Barocco und Rokoko.

Reseau, Netz, Netzgrund.

retouchieren, ausbessern, nachhelfen.

Revers, Rückseite von Münzen und Medaillen.

Rhythmus, geregelte Reihenfolge.

Rhythmik, Gesetz der Reihung.

Rhyton, Trinkhorn, antikes Trinkgefäfs.

Ridicule, Netzarbeit, Frauenarbeitstasche.

Risalít, Vorbau, Vorsprung.

Ritus, kirchlicher Gebrauch, kirchliche Vorschrift.

rituell, auf den Ritus Bezug habend.

Rokoko, von rocaille (Muschelwerk), Stilzeit Ludwig XV., 18. Jahrhundert; Schäferstil.

Romanischer Stil, der nach Verfall des römischen Kaiserreiches im Abendland herrschende Stil des Mittelalters bis zur Gotik.

Römer, altdeutsches Trinkgefäfs aus Glas.

Ronde bosse, runde Plastik, freie Plastik im Gegensatz zum Relief.

Rose, in der Architektur grofses, kreisrundes Fenster, Radfenster.

Rosenkranz, Paternoster, Betschnur.

Rosette, eigentlich Röschen, rosenartige Verzierung, Blume, Kreisornament, Deckenmittelstück.

Rosso antico, roter, griechischer Marmor.

Rotationskörper, runder, auf der Drehbank herstellbarer Körper.

Rotunde, Rundbau, Rundtempel.

royal, königlich.

Rubin, roter Korund, Edelstein.

Rundeisen, Stabeisen mit kreisrundem Querschnitt.

Rundstab, im Halbkreis vorspringendes Profil.

Runen, Schriftzeichen der alten germanischen Völker, Stabschrift.

Terminologie, technische Bezeichnung, Lehre der technischen Ausdrücke.

Términus technicus, technischer Ausdruck, fachmännische Bezeichnung.

Terrakótta, gebrannte Erde, gebrannter Thon, Arbeit aus diesem Material.

Terra sigilláta, Siegelerde, roter Bolus.

Terrasse, erhöhte Ebene, abgetreppte Ebene, ebenes Dach.

Terrine, Suppennapf.

Textilkunst, Sammelbegriff für Gespinst, Gewebe, Flechtwerk, Spitzen, Passamenterie etc.

Textur, das Gefüge bei Textilsachen, textilähnliches Gefüge.

Thermen, warme Bäder, deren Gebäude.

Thränenfläschchen, kleine flaschena tige antike Gefäfse.

Thyrsusstab, bacchisches Attribut, Abzeichen der Bacchanten und Bacchantinnen, Stab mit Epheu und Weinlaub umwunden.

Tiara, Papstkrone.

Tinktur, Färbung, Bemalung, speziell in der Heraldik.

Toilette, Sammelbegriff für alles, was zur Bekleidung und Schmückung des menschlichen Körpers gehört.

Topas, Benennung verschiedener Edelsteine.

Toreutik, Metallplastik.

Torques, Halsreife, militärische Auszeichnung der Römer.

Torso, Rumpf, zerstümmelte Statue.

Torus, grofser Rundstab, Wulst.

Trapezophor, antiker Tischfufs.

Tournier, mittelalterliches Kampfspiel, Ritterspiel.

Triclinium, römisches Speisegemach mit 3 im Hufeisen stehenden Lagerstätten.

Triglyphen, Dreischlitze, kannelierte Stützen im Fries des Hauptgesimses etc.

Triptychon, Flügelaltar, Tafel mit 2 thürartig zu schliefsenden Deckeln.

Triquetra, Wappenbild, aus 3 um einen Punkt gestellten Füfsen bestehend.

Tritonen, Wassergötter mit menschlichem Leib und Fischschwanz.

Trophäe, Siegeszeichen, aus Waffen gebildete Verzierung.

Truhe, Lade, Kasten mit Deckel.

Tula, russische Stadt, bekannt durch niellierte Metallwaren, Arbeiten letzterer Art.

Tummler, altdeutsches Trinkgefäfs ohne Fufs.

Türkisen, himmelblaue, grünlichblau werdende Edelsteine aus Persien.

Tympanon, Giebelfeld, Rundgiebel, Feld zwischen Architrav und Archivolt, zwischen Kämpfer und Bogen.

typisch, bezeichnend, charakteristisch, feststehend.

typographisch, auf die Buchdruckerei und Buchverzierung Bezug habend.

Typus, Urbild, gebräuchliche Form, Grundform.

Über Eck gestellt, z. B. ein Quadrat.

Übergangsstil, die Stilzeit zwischen zwei ausgesprochenen Stilen, speziell zwischen dem romanischen Stil und der Gotik.

Uffizien, eigentlich Amtshaus, Dienstgebäude, berühmtes Museum in Florenz.

Uncialen, eigentlich zollgrofse Buchstaben, grofse Buchstaben, Majuskeln.

Uraniskus, sternförmige Verzierung in Deckenkassetten.

Vase, Ziergefäfs von verschiedener Form.

vegetabilisch, pflanzlich, dem Pflanzenreich entnommen.

Velour, Samt.

Velum, Tuch, Decke.

Veranda, Vorbau, vorgebaute Halle.

Verankert, durch Bänder oder Zugstangen etc. verbunden.

Verband, die Art der Zusammenstellung und Verbindung.

verkröpfen, um eine Kante herumführen, im Eck herumführen.

Versalien, Anfangsbuchstaben, grofse Buchstaben.

verschränkt, abwechselnd, durcheinandergeschoben ⁘

vertäfeln, mit Holz verkleiden.

Sachregister.

Die gröfseren Ziffern bezeichnen die Kapitel und Tafeln, die kleineren die Figuren auf den letzteren.

Adels-Krone 289.
Adler 52—54. (140.2) 284. 288.
Adlerpulte 257.
Ähren 33.
Agraffen 277.
Ahornblatt 35.
Akanthusblätter 21—23.
Akanthusblattwerk 58. 102. 121. 147. 166.
Akanthusranken 24—26. 67.
Akroterien 105. 106.
Alabastron 186.
Alphabete 291—300.
Altäre 221.
Altarleuchter 212. 214.
Altarkreuze 224.
Ampeln 187.
Amphoren 182.
Amphoreus 186.
Ampulla 186.
Angster 207.
Anhänger 275. 278. 280.
Architektonische Rahmen 261. 262.
Armbänder 276. (60.3)
Armsessel 244. 245.
Aryballos (195.14)
Astragale 98.
Atlanten 149.
Attribute 71—77.
Ausgesägte Holzverzierungen 108.

Bacchische Gefäfse 201—203.
Bänder, fliegende 78. 79.
Bänke 249.
Baluster 138.
Balustraden 140.
Bandmotive 2—4.
Banner 76. 289.
Basis 123. 124.
Becher 203. 297. 209.
Beleuchtungsgeräte 211—220.
Beschlägausläufer 117.
Bestecke 231. 232.
Bett 259. 260.
Bierkrüge 208.
Bilderrahmen 263. 264.
Bischofshut 289.
Bischofsstäbe 225.
Bisellien 247.
Blätter, naturalistische 35.
Blatt- u. Rankenbänder 93—96 (28.1.2)
Blattstäbe 100. 123.
Blattwellen 100. 123.
Blockschrift 299.
Blumen in Eisen 112.
Blumen, naturalistische 36. 37.
Blumenbänder 91—97. (32.4)
Blumenguirlanden 40.
Blumenvasen 187. 200.
Bommeln 272. 275.
Bordüren 81—103.
Bouquet 37.
Brosche 271.
Brüstungen 140.
Brunnenrohr 148.
Bucheinbände 14.
Buchhändlermarken 267.
Bücherschrank 253.
Büchsen 189.
Buffetts 254.
Burgunderhelm (227.13)
Busennadeln 271.

Feldflaschen 200.
Fenster, gotische 19.
Festons 38—40 (99.12)
Feuerbock (69.4)
Fibeln 271.
Filigranketten 274.
Filigranknöpfe 272.
Filigrannadel 271.
Fingerringe 273.
Firmenschilde 148. 269.
Firstkrönungen 104.
Fischbänder 117.
Fischblasenornament (18.13—16)
Flachmustermotive 5—7.
Flächenmuster 171—180.
Flaggenmasten 113. 136.
Flaschen 199. 200.
Flechtbänder 86—90. 99. (3.17.19)
Flechtbandmotive 3. 4.
Fliegende Bänder 39. 78. 79.
Fliesen 153.
Fliesenmuster 174.
Flügel 55.
Flug, heraldisch 287. 288.
Frakturschriften 294—296.
Fransen 119.
Fratzen 62—64.
Freiherrnkrone 289.
Friesornamente 101—103. 40. (67.5)
Fruchtgehänge 38—40. (136.6)
Fuchskopf 51.
Füllungen im Quadrat 151—155. (19.1.2)
,, in Vielecken 156. (8.22)
,, im Kreis 157—160. (18.17)
,, im Rechteck 161-164. (262.5.9)
,, im Dreieck 170.
,, im Korbbogen 165.
,, in Ellipsenform 165.
,, im Halbkreis 166. 167.
,, im Zwickel 166. 167.
,, in Rautenform 168. (57.2.3) (262.3)
,, verschiedener Form 169. 170.
Fürstenhut 289.
Füfse von Möbeln 142—144.

Gabeln 232.
Gaskronen 219.
Gefäfse 181—210.
Geländer 140.
Geländerstäbe 141.
Gemeine Figuren, heraldische 284.
Geometrische Flachmuster 5-7. 171-177.
Geräte 211—240.
Gewandschliefsen 277.
Giebelkreuze 109. 110.
Giebelkrönungen 105—108. (261.1)
Giefskannen 198.
Gitter 155. 160. 163. 164. 166—169. 180.
Gitterkrönung 112.
Gladiatorenhelme 227.
Glasampel (187.13)
Glasmalereien 175. (6.10) (158.10)
Glocken 235.
Goldenes Vliefs 289.
Gorgonenmasken 65.
Gotische Kapitäle 129.
,, Kreuzblumen 111.
,, Mafswerke 19. (158.7.8) (140.1 170.
Grabkreuze 109. 110.
Grafenkrone 289.
Greifen 45. 46. (146.2) (266.7)
Greif, heraldischer 285.
Grofsherzogskrone 289.
Grotesken 66. (163.7.8) (170.8.9)
Grundformen der Gefäfse 181.
Gürtel 274. 277. (118.1)
Guirlanden 28. 39. 40.
Gundelrebe 60.
Gutenberg-Gotisch 296.

Haarnadeln 271.
Hängelampen 218.
Hängezapfen 114 (147.1.2)
Halbfiguren 67. 68.
Halbkreisfüllungen 166. 167.
Halsbänder 275.
Hammer 240.
Handhydrien 191.
Handleuchter 216.

Handspiegel 238.
Heftschnüre 98.
Hellebarden 230.
Helmdecken 287. 288.
Helme 227. 286. 70. 72.
Helme, heraldische 286.
Helmzuthaten 287. 288.
Henkelgläser 208.
Heraldik 281—290.
Heraldische Adler 53. 284.
„ Delphinen 56. 284.
„ Löwen 44. 284.
„ Prachtstücke 290.
„ Tiere 284.
Hermen 139. 149. 150.
Heroldsbilder 283.
Herzogenhut 289.
Himmelbett 260.
Holzmosaiken 153. 171.
Hopfen 34.
Huilier 188.
Humpen 209.
Hundekopf 51.
Hyazinthengläser 187.
Hydrien 191.

Jagdtrophäen 77.
Jamnitzerbecher 204.
Initialen 291—300.
Intarsien 154. 160. 162—165. 167. 168. 170. 246.
Ionische Kapitäle 128.
Jungfernadler 284.

Kaffeekanne 198.
Kaiserkrone 289.
Kamm 280.
Kanapee 250.
Kandelaber 211. 212. 215. 121.
Kandelaberfüfse 135.
Kandelaberkelche 137.
Kandelaberschäfte 136.
Kannelierungen 122.
Kannen 198.
Kantharos 201.
Kapitäle 127—130. 132—134.
Karaffen 199.
Karnies 100.
Kartuschen 265. 266.
Kartuschenuhr 269.
Karyatiden 149. 150. 139.
Kassetten 256.
Kassettendecken 15. 16. ($5._{13—15}$)
Kassettenfelder 151. 161. ($8._{20}$) ($261._{7}$)
Kelche 204.
Kentauren 69.
Kerbschnittornamente ($2._{19}$) ($158._{9.\,11}$)
Ketten 274.
Kettenbänder 85.
Kinderfiguren 67.
Klappstühle 248.
Kleinode, heraldische 287. 288.
Klismos 241.
Knäufe 113.
Knöpfe als Krönung 113.
Knöpfe als Schmuck 272.
Königskrone 289.
Konsolen 145—147.
Korbbogenkonstruktion 20.
Korinthische Kapitäle 128. 130. 134.
Kotyle 201.
Krabben 116.
Krateren 184.
Krautstrunk 207.
Kredenzschränke 254.
Kreisfüllungen 157—160. ($18._{7}$)
Kreisteilung 18.
Kreuze 109. 110. ($158._{2.\,3}$)
Kreuze als Schmuck 278.
Kreuze in Stein 109.
Kreuzblumen 111.
Kriegerische Embleme 71. 72.
Krönungen, laufende 101—104. ($3._{18}$) ($30._{5}$)
Krönung mit Adler 54.
Kronen 289.
Kronleuchter 219.
Krüge 196. 197. 194.
Krummstäbe 225.
Kübelhelme ($286._{2—5}$)

Palmetten 105—107.
Palmettenbänder 92.
Palmettenfriese 101—104.
Palmwedel 31.
Pantherkopf 49.
Panther, heraldisch 285.
Papstkrone 289.
Papiermesser 233.
Papyrus 31.
Paradebett 260.
Parkettmuster 171. (153. 1. 3. 8. 9)
Partisanen 230.
Pafsgläser 207.
Pateren 193.
Pelzwerk, heraldisches 281.
Perlschnüre 98.
Petroleumlampen 220.
Petschafte 280.
Pfefferfafs (188. 8)
Pferdeköpfe 51.
Phiole 186.
Pilasterfüllungen 131. (30. 2—4) (38. 1—3) 72. 75.
Pilasterkapitäle 132—134.
Pilgermuschel 59.
Pinienzapfen 113.
Plafonds 10. 13. 15. 16.
Pokale 205.
Polsterstücke 243. 245.
Postament (261. 3)
Prachtstühle, heraldische 290.
Prochus, Prochoë 194.
Puff 247.
Pulte 257.

Quadratische Füllungen 151-155. (19. 1. 2)
Quadratteilung 9. 10.
Quadrelle (230. 10)
Quasten 118.

Rahmen 261—270.
Rangkronen 289.
Rauchfässer 223.
Rautenfüllungen (57. 2. 3) 168. (262. 3)
Rautenkrone (285. 18)
Rebenornamente 29. 30. (203. 7)
Rechtecksfüllungen 161—164. (262. 5. 9)
Rechtecksteilung 13—16.
Regulator 258.
Rhyton 202.
Riechfläschchen 280.
Ringe 273.
Römer 206.
Romanische Kapitäle 129.
Rose, heraldisch (284. 19)
Rosetten 115. 154. 156. 159—160.
Rosettenbänder 91.
Rosettenvorbilder 36.
Rosthelm (286. 11)
Ruhebetten 250.
Rüstung 72.

Säulenfüfse 123. 124.
Säulenkapitäle 127—130.
Säulenschäfte 125. 126.
Salbgefäfse 186. 195. 199.
Salzfässer 188.
Schalen 185. 203. 270.
Schalen, gestielte 193.
Scheffel'sches Wappen 288.
Scheren 234.
Schilde 226. 282.
Schilder 265. 268. 269.
Schildformen, heraldische 282.
Schildhalter 290.
Schildteilung, heraldische 281.
Schlangen 60.
Schlüssel 237. (77. 12)
Schlüsselkästchen 255.
Schlüsselschilder 269. (64. 7)
Schmiedeeiserne Beschläge 117.
" Blumen 112.
" Flachmuster 168. 180.
" Füllungen 155. 160. 163. 164. 166. 167. 169.
" Geländer 140. 141.
" Kapitäle 134.
" Kreuze 110.
" Leuchter 215. 216.
" Wandarme 148.

Triquetra (284. 14)
Troddeln 118.
Trophäen 71. 72. (164. 2)
Truhen 256.
Turmkreuze 109. 110.
Turnierhelme 286.
Typographische Umrahmungen 267. 268.

Uhrenschilder 269.
Uhrgehäuse 258.
Umrahmungen 261—270.
Uncialschrift 262. 293.
Uranisken 151. (8. 20)
Urnen 183.
Urnen als Krönungen 113.

Vasen 200. 80. 187.
Vasen als Krönungen 113.
Vasenmalereien 181—210.
Venetianische Gläser 198. 203.
Vertico 254.
Vestalampe (220. 5)
Vexiergläser 207.
Vielecksfüllungen 156.
Vieleckseinteilung 11. 12. 17.
Vierpafs (18. 15) (290. 6)
Visierhelme (227. 10) (286. 12)

Waffen 226—230. 71. 72. 77.
Wandarme 148. 217.
Wandgemälde, pompejanische 69.
Wandkästchen 255.
Wandleuchter 217.
Wandmalereimuster 176. 177. (6. 12) (7. 10)
Wappen 281—290.
Wappen, päpstliches (16. 2)
Wappen, Scheffel'sches 288.
Wappenhalter 290. 42. 46.
Wappenschilde 282. 53. (266. 1) 268. (269. 11)
Wappenzelt 290.
Waschschränkchen 258.
Wasserspeier 116. 47. 56.
Wasserwogenband 97.
Weihwasserbecken 190. 192.
Wellenband 97.
Werkzeuge 240.
Widderköpfe 50. 202.
Wiegen 259. 260.
Winde (Convolvulus) 33.
Würdezeichen 289.
Würfelkapitäle 129.
Wulste, verzierte 99. 123.

Zangen 420.
Zapfen 114.
Zelt, heraldisches 290.
Zierschriften 291—300.
Ziffern 300.
Zirkel 240.
Zweipafs (18. 13)
Zwickelfüllungen 166. 167. (16. 1) (77. 5. 6)

Seemanns Kunsthandbücher

Von dieser Reihe von Handbüchern, die in populärer Darstellung Geschichte und Technik der einzelnen Kunstzweige behandeln, sind bis jetzt die folgenden erschienen.

I

Handbuch der Ornamentik zum Gebrauch für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbtreibende herausgegeben von *FRANZ SALES MEYER,* Professor an der Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe. Zweite, unveränderte Auflage. 1889. 38 Bogen mit ca. 3000 Abbildungen. Br. 9 M., geb. M. 10.50.

II

Handbuch der Schmiedekunst zum Gebrauch für Schlosser, Architekten etc. herausgegeben von *FRANZ SALES MEYER,* Professor an der Kunstgewerbeschule in Karlsruhe 1888. 14 Bogen mit 197 Abbildungen. Br. M. 3.20, geb. 4 M.

III

Gold und Silber. Handbuch der Edelschmiedekunst von *FERDINAND LUTHMER,* Professor und Direktor der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums in Frankfurt a. M. 17 Bogen mit 151 Abbildungen. Br. M. 3.60, geb. M. 4.50.

In Vorbereitung befinden sich:

IV

Kostümkunde. Die Trachten der europäischen Kulturvölker. Herausgegeben von *AUGUST v. HEYDEN,* Professor und Historienmaler in Berlin. Etwa 18 Bogen mit 300 Abbildungen. Br. ca. M. 3—4, geb. M. 4—5.

V

Der Bucheinband. Handbuch der Buchbinderkunst, herausgegeben von *PAUL ADAM,* Buchbindermeister und Custos am Centralgewerbemuseum in Düsseldorf; ca. 20 Bogen mit ca. 160 Abbildungen. Br. ca. M. 3—4, geb. ca. M. 4—5.

VI

Die persische Kunstindustrie. Herausgegeben von Dr. *OTTO von FALCKE,* Direktorialassistent am Kunstgewerbemuseum in Berlin.

Im Laufe des Jahres 1889 erscheint das nachstehende Werk, von welchem 16 Lieferungen bereits ausgegeben wurden:

300
Tafeln zum Studium
des
Deutschen Renaissance-
und
Barockstils.

Eine systematische Auswahl aus den Sammelwerken von *Ortwein-Scheffers, Franz Paukert* u. s. w. in verkleinertem Maſsstabe.

30 Lieferungen à 80 Pf.

Nachdem das von ihr vor 16 Jahren begonnene grosse Sammelwerk der „Deutschen Renaissance" bis auf wenige Lieferungen zu Ende geführt worden und bis auf wenige Exemplare vergriffen ist, glaubt die Verlagshandlung allen denen, welche sich für wenig Geld einen Überblick über die wesentlichsten und wichtigsten Schöpfungen der vaterländischen Kunst im 16. und 17. Jahrhundert zu verschaffen wünschen, mit der Veranstaltung dieser Auswahl in handlichem Formate einen willkommenen Dienst zu erweisen. Die Auswahl ist auf besonders charakteristische und gut dargestellte Beispiele gerichtet, und ordnet sich in Gruppen wie folgt:

I. Fassaden und Fassadenteile. 100 Tafeln. (10 Lieferungen.)
II. Holzwerk, Stuck, Mobiliar. 60 Tafeln. (6 Lieferungen.)
III. Schlosserarbeiten, Beschläge, Gitter etc. 50 Tafeln. (5 Lieferungen.)
IV. Ornamentale Füllungen und Dekorationsmotive. 40 Tafeln. (4 Lieferungen.)
V. Gerät und Schmuck. 30 Tafeln. (3 Lieferungen.)
VI. Töpferarbeiten, Kamine, Öfen, Krüge etc. 20 Tafeln. (2 Lieferungen.)

Einzelne Lieferungen werden mit je 1 Mark berechnet.

Abriss
der
GESCHICHTE DER BAUSTYLE
Leitfaden für den Unterricht und zum Selbststudium

bearbeitet von

Dr. Wilhelm Lübke.

Vierte umgearbeitete und vermehrte Auflage mit 468 Holzschnitt-Illustrationen.

Preis broschiert Mk. 2.70, in Leinwand gebunden Mk. 3.50, Liebhaber-Ausgabe eleg. gebunden Mk. 4.50.

Der geringe Preis des gut ausgestatteten Werkes ermöglicht auch dem Minderbemittelten die Anschaffung, die übrigens bei **Parthiebestellungen von 50 und mehr Exemplaren** durch eine **Reduktion des Ladenpreises auf 2 M. 50 Pf.** noch erleichtert wird.

Geschichte der Holzbaukunst
in Deutschland.

Ein Versuch von

Carl Lachner.
Direktor der Handwerkerschule in Hildesheim.

Mit 4 farbigen Tafeln, einer Radierung und 343 Textillustrationen.

2 Teile in einem Bande. Hochquartformat.

Gebunden 20 Mark.

Druck von Ramm & Seemann in Leipzig.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Meyer, Franz Sales,

Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik zum Gebrauche für Musterzeichner, Architekten, Schulen und Gewerbetreibende sowie zum Studium im Allgemeinen

Leipzig 1889

Techn. 192 wl-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11889425-2